Musikalische Studienköpfe

von

La Mara.

Erster Band:

Romantiker.

Siebente
umgearbeitete Auflage.

Mit Portraits.

Heinrich Schmidt & Carl Günther.
Leipzig.

La Mara,

Musikalische Studienköpfe.

Erster Band.



Musikalische Studienköpfe

von

La Mara.

Erster Band:

Romantiker.

Siebente
umgearbeitete Auflage.

Mit Portraits.

EUTERPE

ORPHEUS

Heinrich Schmidt & Carl Günther.
Leipzig.

X.A.v.E.Flügel.



Carl Maria von Weber.

Wenn wir bei Betrachtung der Entwickelung verweilen, die sich auf dem Gebiet der Tonkunst im Verlauf der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts vollzogen, so begegnen wir auf der Grenzscheide jener zwei großen Epochen, da, wo der in seiner höchsten Blüte ersterbende Classicismus und die aufblühende Romantik sich berühren, dem Namen Carl Maria von Weber's. Er steht in Wahrheit inmitten derselben; nach beiden Seiten hin hat er die Gaben seines Genius ausgestreut, und gleichwol erscheint es als eine müßige Frage, nach welcher Richtung hin er sein Bestes und Unsterblichstes geleistet. Die Wurzeln seiner künstlerischen Individualität haften in der classischen Zeit, die reifsten Blüten und Früchte derselben aber treiben hinüber in das junge Reich der Romantik, da es in jenen Tagen gar frühlingslustig zu knospen und zu keimen begann. So bietet uns Weber das eigenthümliche Bild einer Doppelerscheinung dar, wie sie gegensätzlicher kaum gedacht werden kann. Und darum, während er sich einerseits darauf beschränkte, alte gegebene Formen mehr äußerlich als innerlich auszubauen, andrerseits aber völlig neugestaltend wirkte, sehen wir sich an ihm die Consequenz vollziehen, daß

jene ersten seiner Werke mit geringen Ausnahmen als veraltet betrachtet werden, diesen anderen dagegen noch heute, nach siebzig Jahren eine Jugendfrische innewohnt, deren Zauber nichts von seinen ersten Reizen verloren hat. Was Weber außerhalb der Bühne geleistet, liegt inmitten der Grenzen der Zeit, in der es geschaffen ward. Uns moderne Menschen zieht ein mehr historisches als individuelles Interesse zu jenen Schöpfungen hin. Wir sehen in ihnen ein liebes uns überkommenes Erbe, daran wir uns erfreuen, auch nachdem der Duft der Jugend und der Schmelz der Farben von ihm gewichen; aber wir täuschen uns nicht über das altmodisch Gewordene einer Brillanz, die in ihrer Jugend verführerisch wirkte, und über die Vergänglichkeit dessen, dem die Tiefe des Gedankens nicht den Stempel des Ewigen aufdrückte.

Weber hat etwas von einer Mozart-Natur. Die Frische und Naivetät der Empfindung, die Grazie des Ausdrucks, der Reichthum an Phantasie, die Melodienfülle gemahnen an jenen, auch wenn sich in die Erste mehr Sentimentalität, in die Zweite mehr Breite der Phrase mischt. Die Technik erscheint durch ihn entwickelter, die Harmonik um neue Klangwirkungen und vornehmlich um jene eigenthümliche Figurirung und Ornamentik bereichert, die den Compositionen Weber's eine gewisse Familienähnlichkeit verleiht und die später so vielfältige Nachahmung gefunden hat. Ueber den Gedankeninhalt von Mozart's Schaffen freilich kommt Weber niemals hinaus, ja er bleibt meist wesentlich hinter demselben zurück, und Beethoven's Gedanken- und Gefühlstiefe vollends dürfen wir bei ihm nicht entfernt suchen, dessen Muse sich mehr den Sonnen- als den Nachtseiten des inneren Lebens zuneigte. Nichtsdestoweniger bringt er eine eigenartige, von ihm allein beherrschte Welt zur Erscheinung, sobald sein Genius die Schwingen ausbreitet

und sich großer dramatischer Formen bemächtigt. Hier tritt er uns mit dem ganzen Zauber seiner Natur, mit all der Ursprünglichkeit und Liebesfülle seines Gemüths entgegen. Hier erschließt er uns das Geheimniß seines innersten Seins und Wesens, und da, wo er ganz er selber ist, gestaltet er aus sich heraus Neues, Großes, Selbständiges.

Weber war das Glück gegeben, groß zu werden in einer großen Zeit. Da unser Vaterland nach glorreicher Selbstbefreiung aus erniedrigender Fremdherrschaft seine nationale Auferstehung feierte, da ein Geistesfrühling ohne Gleichen erblühte, und Künste und Wissenschaften zu neuem Leben erwachten, da fiel auch in Weber's Seele der zündende Funke, da sang er mit heller Stimme seine Lieder für Freiheit und Vaterland und sang sich zuerst in das Herz seines Volkes hinein. Und ein deutsches Kunstbewußtsein weckte er wieder in diesem Herzen und machte ihm die deutsche Tonmuse wieder lieb, die eine fremde Kunst verdrängen wollte aus deutschen Landen.

Weber lebte nicht nur *in* seiner Zeit, er lebte auch *mit* ihr im engsten Zusammenhange. Wie es die Zeit der Romantik war, so war auch er seiner innersten Natur nach Romantiker. Was die romantische Schule in der Poesie kennzeichnet: das Streben nach erweiterten Kunstzielen, nach engerer Verbindung zwischen Kunst und Leben, die Vorliebe für das Volkslied, der rege Antheil an fremdländischer Kunst und Cultur, das charakterisirt auch Weber. Selbst sein Leben gestaltet sich romantisch genug, wenn er als fahrender Spielmann und Sänger durch die Lande zieht, bevor die Bühne ihn fesselt und sich ihm die Erkenntniß seines eigentlichen Berufs als Dramatiker erschließt. Heißes Bühnenblut pulsirt schon als Erbeigenthum in seinen Adern. Schafft er doch, durch und

durch dramatisch veranlagt, selbst aus Lied und Instrumentalcomposition — „Reigen", „Bettlerlied", „Aufforderung zum Tanz", „Concertstück" beweisen es — gern ein Situationsbild, eine dramatische Scene. Was Wunder, wenn er auf dramatischem Gebiet sein Unsterblichstes gab? Was Carl Maria von Weber im Bereich des musikalischen Dramas vollbracht, bezeichnet nicht nur den Höhepunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit, sondern den Inbegriff der Bedeutung, die sich für Vergangenheit und Zukunft an seinen Namen knüpft. Er trägt die Romantik in die Oper und wird so der Schöpfer der romantischen Oper. Aus Sage und Märchen wählt er sich seine Stoffe und belebt sie mit dem Zauber einer Musik, die der Natur selber abgelauscht scheint und in der sich Schönheit, Wahrheit und Reinheit zu unauflöslichem Einklang verbinden. Was wir musikalisches Localcolorit nennen, haben wir erst von Weber gelernt, der, einer der genialsten Coloristen seiner Kunst, die verschiedenen Völker und Zeiten zuerst in Tönen zu charakterisiren wußte. Mit der gleichen Plastik und Farbenlebendigkeit führt er uns im „Freischütz" deutsches Natur- und Volksleben, in „Preciosa" spanische Zigeunerromantik, in „Euryanthe" französisches Ritterthum, in „Oberon" des Orientes Märchenwelt vor Augen. Nationalthemen, wie man sie gegenwärtig mit Vorliebe verwendet, hat Weber erstmalig eingeführt, und für die Wahl charakteristischer Tonmittel ist sein erfinderisches Genie vorbildlich geworden. Unser modernes Opernorchester ist seine Schöpfung.

Bewußt reformatorisch griff er in die Entwickelung der deutschen Oper ein. In höherem Grade selbst als seinen Vorgängern, den größeren und universelleren Tongenien Mozart und Beethoven, ging ihm die Erkenntniß dessen auf, daß der Lebensnerv des musikalischen Dramas das Dramatische sei,

daß die Träger des Dramas Charaktere sein, daß zwischen Wort und Ton ein innerlichster Zusammenhang stattfinden, daß sie in einander aufgehen müssen zur Erzeugung eines rechten, den modernen Anschauungen entsprechenden dramatischen Kunstgebildes. Als Ideal schwebt ihm ein einheitlicher dramatischer Stil in der Oper vor. „Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden,“ — dahin formulirt er seine Forderung an die Oper, „wie sie der Deutsche will“, und wie sie in ihren letzten Consequenzen im musikalischen Drama Richard Wagner's verwirklicht erscheint. Zu ihm, dem größten musikalischen Dramatiker unsers Jahrhunderts, desgleichen zu Marschner und Mendelssohn, selbst in gewisser Beziehung zu Meyerbeer führt der Weg über Weber, der vielen vorangeleuchtet und auf die moderne Entwickelung der Musik weittragenden Einfluß geübt hat.

Und Eins noch fällt bei Schätzung Weber's in's Gewicht: daß er der Erste gewesen, dem unser Volk das Geschenk einer wahrhaft nationalen Oper dankt. Die Bühnenwerke seiner großen Vorgänger Gluck, Mozart und Beethoven sind mehr classisches Gemeingut, als specifisch nationale Schöpfungen, weniger das Ergebniß eines besonderen, als vielmehr eines allgemeinen classischen Kunstideals, an dessen Ausbildung unsern Nachbarn im Süden und Westen nicht minderer Antheil als uns selber gebührt. Die Gunst Frankreichs hat Gluck's, der Einfluß Italiens Mozart's Meisterschaft gereift und in ihre Bahnen geleitet. Aber selbst des urdeutschen Beethoven herrlicher „Fidelio“ spricht mehr in allgemein menschlicher als specifisch deutscher Sprache zu uns. Die Region des Ideals ist seine Heimat; sein Wesen so hoch und tief geartet, daß, ob

wir uns auch seit langem gewöhnt haben, ihn als die höchste Zier unsrer heimischen Gesangsbühne zu betrachten, der schlichte Sinn des Volks gleichwol in ehrerbietiger Ferne ihm gegenüber steht und seine ganze Größe mehr ahnt, als zu begreifen im Stande ist. Anders bei Weber. Sein Kunstwerk, mag er auch ab und zu in's bunte Traumreich der Phantasie entfliehen, haftet am Boden der Wirklichkeit. Er greift hinein in's volle Menschenleben; der schlichten Alltagswelt entnimmt er seine Gestalten, nicht Idealgebilde, sondern leibhaftige Menschen, wie sie rings um ihn athmen, Kinder echt deutschen Gemüths und Geblüts. Das ist's, was ihm die Liebe seines Volkes dauernd zum Preis gewann. Von allen Operncomponisten steht keiner dem Volksherzen näher als der Sänger des „Freischütz", der seine Weisen direct aus der deutschen Volksseele schöpfte und die eigensten Laute seiner Nation sang.

Nichtsdestoweniger sind auch Carl Maria von Weber, gleich vielen seiner Kunstgenossen, jene trüben Erfahrungen nicht erspart geblieben, von denen das Neuerstehende im Reiche der Kunst zumeist begleitet zu sein pflegt. Er gehörte nicht zu den bevorzugten Naturen, denen ein freundliches Geschick die Pfade ebnet zu gefahrloser Wanderung. Durch Berg und Thal, über Klippen und rauhes Gestein hat ihn der Weg seines Lebens geführt, und als er endlich nach mühevoller Pilgerschaft den Gipfel der Höhe erklommen, als sich seinen Augen der Blick in eine verheißungsreiche Zukunft aufthat, da schlossen sie sich müde zum ewigen Schlummer, und die rastlos strebende Künstlerseele war am Ende alles irdischen Kampfes.

Im Norden Deutschlands, in der holstein'schen Stadt Eutin, stand Carl Maria's, oder wie sein vollständiger Name lautet, Carl Maria Friedrich Ernest von Weber's Wiege. Dort

ward er am 18. December (nach Angabe seines Vaters, während das Kirchenbuch wol irrthümlich den 20. November als seinen Tauftag bezeichnet) im Jahre 1786 als erstes Kind einer zweiten Ehe geboren, die sein schon alternder Vater, Franz Anton Freiherr von Weber — der Onkel von Mozart's Gattin Constanze — während eines Aufenthaltes in Wien mit der schönen achtzehnjährigen Genoveva von Brenner aus Oberdorf in Bayern geschlossen hatte. In seiner, dem sechzehnten Jahrhundert entstammenden, einst in Niederösterreich begütert gewesenen Familie war seit Generationen eine an Manie grenzende Leidenschaft für Musik und Bühnenwesen erblich, die endlich für Franz Anton verhängnißvoll werden und bei einem ohnehin haltlosen Charakter die völlige Zerrüttung seiner äußeren Verhältnisse herbeiführen sollte. So war aus dem ehemaligen kurpfälzischen Officier nach mannigfachen Wandlungen ein wandernder Schauspieldirector und schließlich ein schlichter Stadtmusikus in Eutin geworden. Doch den unruhvollen Geist litt es auch da nicht lange. Wenige Monate nach Carl Maria's Geburt gab er seine Stellung wieder auf; eine neue Schauspielergesellschaft wurde mit Hülfe seiner Kinder aus erster Ehe — er besaß deren acht — gebildet, und von neuem begann das alte Wanderleben durch Deutschland.

Während eines längeren Aufenthaltes in Salzburg verlor der elfjährige Carl Maria im März 1798 die junge Mutter, an die er, zart und kränklich von Natur, dazu durch ein Hüftleiden von Kindheit an lahm, sich mit Innigkeit angeschlossen, und deren sanfte Obhut ihn bisher vor den gefährlichen Einflüssen eines abenteuerlichen Lebens sorglich behütet hatte. Dem Vater lag vor allem die künstlerische Bildung des Knaben am Herzen. Von jeher war es sein heißester Wunsch gewesen, sich und der Welt in einem seiner Kinder ein musikalisches

Genie zu erziehen. Er hatte, dieser Hoffnung hingegeben, mit jedem Kind, das ihm der Himmel geschenkt, allerhand musikalisch-pädagogische Experimente angestellt und zwei seiner Söhne sogar der Führung Josef Haydn's in Wien anvertraut, ohne seine Bestrebungen durch hervorragende Resultate belohnt zu sehen. Auch bei Carl Maria zeigte sich auf solche zunächst so wenig Aussicht, daß sein ältester Stiefbruder, der ihn mit dem Vater unterrichtete, einmal voll Unmuth ausrief: „Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!"

Erst der Unterweisung des Kammermusikus Heuschkel in Hildburghausen (1796) gelang es, die tonkünstlerische Begabung des nachmaligen Freischütz-Componisten zu wecken. Dieser selbst bekennt in dem von ihm verfaßten kurzen Lebensabriß*), daß er „den wahren, besten Grund legte zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier." In Salzburg, wo Carl Maria 1797 als Kapellknabe in das fürsterzbischöfliche Institut eintrat, nahm sodann Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn in Wien, durch die Talente des Knaben aufmerksam gemacht, denselben unter seine besondere Obhut und Zucht. Als Ergebniß dessen trat denn auch ein erstes Opus seines Schülers in Gestalt von „Sechs Fughetten" im Sommer 1798 an die Öffentlichkeit. Doch die von Michael Haydn vertretene Kunstrichtung vermochte den Absichten Franz Anton von Weber's für die Zukunft seines Sohnes nicht auf die Dauer zu entsprechen. Um ihn, das Kind der Bühne durch Geburt und Erziehung, der ihm zugedachten Bestimmung zum dramatischen

---

*) Hinterlassene Schriften. Bd. I. Dresden u. Leipzig. Arnoldische Buchhandlung. 1828.

Componisten möglichst schnellen Schrittes zuzuführen, wurde vielmehr die Fortsetzung seiner Studien in München beschlossen, woselbst die damals von Winter und Danzi geleitete Oper seit dem kunstliebenden Regiment Carl Theodor's von der Pfalz in hoher Blüte stand. Dahin siedelte die Familie Weber denn gegen Ende des Jahres 1798 über. Das Glück bescherte Carl Maria hier in Nepomuk Kalcher, dem nachmaligen Hoforganisten, einen Lehrer, dessen „klarem, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterricht" er, seinen eigenen Worten zufolge, „größtentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen vierstimmigen Satz dankte." Bereitwilliger als die früheren Lehrmeister ging er auf die individuelle Begabung des Knaben ein, dessen Productionsvermögen sich unter diesem Einfluß auf wunderbare Weise steigerte. Eine Partitur nach der andern entstand im Laufe eines Jahres, darunter eine Oper „Die Macht der Liebe und des Weins," eine Messe, Trio's, Sonaten, die sämmtlich nachmals ein Raub der Flammen wurden.*) Daneben errang der zwölfjährige Componist, der bei dem berühmten Sänger Wallishauser oder Vallesi auch seine gesangliche Ausbildung betrieb, gleichzeitig als Sänger und Clavierspieler seine ersten Triumphe.

So wenig auch diese vorzeitig angestrengte Geistesthätigkeit

---

*) Weber's Biograph, sein Sohn Max Maria, berichtet, daß diese Jugendarbeiten seines Vaters auf räthselhafte Weise in und mit einem Schrank in Kalcher's Wohnung verbrannt seien, während nachmals Musiol („Weberiana", N. Berliner Musikzeit., 1879) im Einverständniß mit Jähns, der ersten Autorität in Sachen Weber's, die Ansicht vertrat, daß Weber bei erwachender Reife, nach Wiederaufnahme seiner Studien in Salzburg, eigenhändig jene Compositionen vernichtet habe.

der zarten Organisation seines Sohnes zuträglich schien: den in der Schwäche der Eitelkeit befangenen Vater erfüllte sie trotz alledem mit Stolz und Freude. Vergebens bemühte er sich fort und fort, den jugendlichen, von ihm überschätzten Werken Carl Maria's einen Verleger zu gewinnen. Da kam er, durch die Bekanntschaft mit Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks, auf den Gedanken, daß sein Sohn ja sein eigner Drucker und Verleger werden könne. Das Geheimniß Sennefelder's war ihm bald abgelauscht. Carl Maria begann selbst in der Werkstätte desselben eifrig zu arbeiten und, durch frühere Uebungen im Zeichnen und Kupferstechen unterstützt, sich die Technik der neuen Kunst so vollständig zu eigen zu machen, daß er binnen kurzem sechs eigenhändig lithographirte Variationen, sein opus 2, erscheinen lassen konnte. „Der rege jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehen Erregende mit Hast sich anzueignen suchte", erweckte, so erzählt Weber selbst, in ihm die Idee, vermittelst einer von ihm und seinem Vater construirten verbesserten Presse, Sennefelder „den Rang abzulaufen. Der Wille, diese Sache in's Große zu betreiben", bewog sie, im Frühling des Jahres 1800 ihren Wohnsitz nach Freiberg zu verlegen, „wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttödtende des Geschäfts ließen Carl Maria aber bald die Sache aufgeben und mit verdoppelter Lust die Composition fortsetzen."

Ein Opernplan, zu dem er durch den Director der Freiberger Schauspielgesellschaft, Steinsberg, die Anregung empfing, trug vermuthlich das Seine bei, das Lithographiren bei ihm in den Hintergrund zu drängen. Genug, am 24. November 1800 gelangte die binnen wenig Wochen geschaffene Oper unter dem Titel „Das stumme Waldmädchen" in Freiberg und bald darauf auch in Chemnitz zur Aufführung. Viel

Wirkung erzielte sie nicht, und Weber selbst bezeichnete sie späterhin als „ein höchst unreifes und nur hier und da nicht ganz an Erfindung leeres Product." Als jedoch die Kritik sich dahin aussprach, daß man sie „nur als Blüten betrachten dürfe, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen", entspann sich zwischen dem dreizehnjährigen Componisten, oder richtiger dessen Vater, und dem Recensenten ein Federstreit, der den Entschluß Weber's, Freiberg wiederum zu verlassen, nach sich zog. Abermals begab man sich auf die Wanderschaft, und im Frühjahr 1802 kam, nach wiederaufgenommenen Studien bei Michael Haydn, in Salzburg eine dritte (komische) Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn" an's Licht. Zu sonderlichem Erfolg brachte sie es bei ihrer ersten Vorführung in Augsburg (1803) ebensowenig als die ihr vorangegangenen.

Nach Wien wandten sich nun zu Beginn des Sommers 1803 die beiden Weber. Die Blütestätte musikalischer Classicität war schon längst das Ziel der Sehnsucht Carl Maria's gewesen. Doch vergeblich hatte er gehofft, daß Josef Haydn ihn zum Schüler annehmen werde: der greise Meister erwies sich seinen Wünschen unzugänglich. So ward denn statt seiner Abt Vogler, der als Theoretiker und Componist, als Orgelspieler und Lehrer eines weit verbreiteten Rufes genoß, dazu erlesen, die manigfachen Lücken in Carl Maria's Wissen und Können auszugleichen, die sein ungeregelter Bildungsgang verschuldet hatte. Ein Jahr lang wurde fleißig studirt und — so schwer dies Weber, laut seinem eignen Zeugniß, auch fiel — auf alles Schaffen verzichtet; dann erklärte Vogler ihn zur Annahme einer selbständigen Stellung reif. Mit achtzehn Jahren trat Weber im November 1804 das Amt eines Kapellmeisters am Breslauer Stadttheater an.

Ungern nur schied er von Wien, dessen heiteres, genußfrohes Leben ihn mehr als heilsam in Bann genommen hatte. Doch mit allem Feuereifer seiner Natur, der noch durch das Bemühen gesteigert ward, die gegen seine Jugendlichkeit sich erhebenden Vorurtheile durch seine Leistungen zu besiegen, begann er seine Wirksamkeit, und der erste Verlauf derselben bereits bekundete das ihm angeborene organisatorische Genie, dem bei seiner späteren umfassenderen Bühnenthätigkeit so großartige Resultate entspringen sollten. Schon das erste Jahr seiner Leitung des Breslauer Theaters brachte dem Repertoire desselben eine Bereicherung durch eine Anzahl der besten classischen Opern, während er gleichzeitig für Verbesserung und Completirung des Orchester- und Bühnenpersonals wirkte und eine vollständig neue Orchesterordnung einführte. Leider nur ward die Freiheit seiner Bewegungen durch das intrigante Treiben einer Oppositionspartei gehemmt, die sich gegen ihn gebildet hatte, und deren eifriges Bestreben dahin ging, ihn vom Ruder zu bringen. Zerwürfnisse mit der Direction kamen hinzu und veranlaßten ihn schließlich, im Mai 1806 seine Entlassung zu nehmen.

Zum Glück bot sich ihm, dem die Sorge für seinen alten kränkelnden Vater oblag, als „Musikintendant" des kunstliebenden Herzogs Eugen von Württemberg in Carlsruhe in Oberschlesien ein neuer, ihm sympathischer und für sein Directionstalent förderlicher Wirkungskreis dar. Auch schöpferisch war er für Carlsruhe thätig, und wie er in Breslau ein Opernfragment „Rübezahl" und eine „Overtura chinesa", die er später in „Turandot"-Ouvertüre umtaufte, geschrieben hatte, so entstanden hier u. a. ein Horncconcert, die Variationen über „Vien qua, Dorina bella" und zwei Symphonien. Wer kennt dieselben wol heute noch? Und doch

verdient die erste Symphonie in C-dur (die Prof. H. Kretzschmar in den von ihm geleiteten Academischen Concerten in Leipzig 1892 wieder aus dem Schlummer erweckte) gehört zu werden. An Schwung und innigem Gesang, an sprudelndem Humor, wie an Farbenreichthum der Instrumentirung ist sie ein echter, wenn auch sehr jugendlicher Weber. Die Kunst der thematischen Arbeit, der strengen organischen Entwicklung ist freilich hier ebensowenig als in seinen späteren Kammercompositionen — einem Quintett, Quartett, Trio und Duo, sowie einer Reihe Sonaten — Weber's starke Seite. Seine Größe lag anderswo. Er war poetischer, nicht absoluter Musiker. Seine Tonsprache liebt den Anschluß an einen poetischen Stoff; seine Ouvertüren wie seine schönsten Clavierwerke tragen ein Programm in sich. Er ist in erster Linie Dramatiker. Demgemäß drängte ihn sein Genius nicht zu der reinen Instrumentalkunst und ihren sich selbst genügenden und in sich abgeschlossenen Gattungen Symphonie und Sonate, sondern zur Oper hin.

Leider machte der ausbrechende Krieg dem glücklichen Carlsruher Stillleben ein rasches Ende. Der Herzog wurde zur Armee abberufen, die Capelle in Folge dessen aufgelöst und ihr brodlos gewordener Intendant vom Herzog an dessen Bruder, Herzog Ludwig von Württemberg, empfohlen. Als dessen „Geheimsecretär“ zog Carl Maria nun im Juli 1807 mit seinem Vater nach Stuttgart.

„Der Noth gehorchend“ übernahm Weber ein Amt, das seine musikalischen Fähigkeiten nur nebenher, als Lehrer der herzoglichen Kinder, in Anspruch nahm, ihm im Wesentlichen aber außer der zu besorgenden Correspondenz die Aufgabe stellte, in die äußerst derangirten Cassenverhältnisse seines ziemlich üppig lebenden Herrn Ordnung zu bringen und für

neue Geldzuflüsse mit möglichst geschickter Hand zu sorgen. Die Aufgabe war schwierig, insofern sie für den jungen Secretär häufige Scenen mit den Gläubigern des Herzogs, wie mit dem über dies Gebahren erzürnten königlichen Bruder des letzteren herbeiführte. Sie war nicht minder gefährlich für den ohnehin leichtlebigen Künstler, den das Schicksal in Gestalt seines Vaters bisher ziemlich plan- und regellos umhergeworfen hatte, und der, seit seinem Wiener Aufenthalt an eine heitere Auffassung des Lebens gewöhnt, bei erregbarer Phantasie und allen Eindrücken offenstehenden Sinnen sich unbedenklich dem ungebundensten Lebensgenuß hingab. An lustigen Genossen fehlte es ihm, dessen gesellige Talente und liebenswürdiger Frohsinn ihm allerwärts Freunde erweckten, auch an dem damals ziemlich locker lebenden Stuttgarter Hofe ebensowenig, wie andrerseits an Umgang mit geistig hervorragenden Männern, die ihn, Kapellmeister Danzi und Bildhauer Dannecker an der Spitze, zu erneuter Bildungsarbeit an sich selber anregten. Seine Compositionen aus dieser Zeit — wie die Es-dur-Polonaise, die Cantate „Der erste Ton“, die aus einer Neubearbeitung von Text und Musik des „Stummen Waldmädchens“ entstandene Oper „Silvana“ — gewinnen schon ein individuelleres und jenes gesangfreudige Gepräge, das den späteren Weber charakterisirt. Schon stand die Aufführung der „Silvana“ auf der Stuttgarter Bühne bevor, als ein verhängnißvolles Ereigniß dem heiteren Leben des jungen Musikers eine unerwartet ernste Wendung gab.

Immer mißlicher hatten sich die finanziellen Verhältnisse des Herzogs gestaltet. Zu immer verzweifelteren Mitteln nahm man die Zuflucht, ja der fürstliche Herr verschmähte es sogar nicht, seine Einkünfte durch die Dankbarkeit begüterter Familien vermehren zu lassen, deren Söhne, durch nur schein-

bare Einverleibung in seinen Hofdienst, der in jenen Kriegszeiten besonders gefürchteten Militärpflicht entbunden wurden. Obwol nur der Mitwissenschaft um den unrechtmäßigen Handel schuldig, ward Weber, als Opfer einer gemeinen Intrigue, des Unterschleifs angeklagt und auf Befehl des Königs am 9. Februar 1810 inmitten des Theaterorchesters in Haft genommen. Die Untersuchung ergab zwar seine Unschuld, da aber dabei seine und seines leichtfertigen Vaters Schuldenlast an den Tag kam, wurden sie beide am 26. Februar über die Grenze gebracht und aus württembergischen Landen zeitlebens verwiesen.

Die Erfahrung war bitter, doch gereichte sie Carl Maria von Weber zum Heile. Eine ernstere Anschauung des Lebens und seiner Pflichten griff fortan in ihm Platz, und was der Jüngling gefehlt, das suchte der Mann zu sühnen und vergessen zu machen. Durfte er doch schon zu Ende dieses ereignißschweren Jahres (1810) in sein Tagebuch schreiben: „Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, daß ich diese zehn Monate über besser geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin ordentlich in meinen Geschäften, anhaltend fleißig geworden."

Drei Wanderjahre (1810—12) folgten wiederum. Bald verweilte er in Mannheim, wo er mit dem Musiktheoretiker Gottfried Weber ein dauerndes Freundschaftsbündniß schloß; bald trieb er in Darmstadt mit Meyerbeer und Gänsbacher*) um die Wette bei seinem alten Lehrer Abt Vogler erneute Studien. Mit besonderem Stolze nannte Vogler Weber und

*) Der Weber innig befreundete Johann Gänsbacher, ein geborner Tyroler, starb 1844 als Kapellmeister an der Stefanskirche zu Wien. Sein Sohn Dr. Josef Gänsbacher gilt gegenwärtig als ausgezeichnetster Gesangmeister Wiens.

Meyerbeer seine Jünger. „O", rief er einst aus, „wenn ich hätte von der Welt gehen sollen, ehe ich diese Beiden ausgebildet hatte, welches Weh würde ich empfunden haben! Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte; diese Beiden werden es thun! Was wäre Perugino, was Fra Bartolomeo ohne Rafael."

Jenen Jahren entstammt ein großer Theil der Lieder, deren uns Weber eine reiche Anzahl (im Ganzen 128) geschenkt hat und in deren Vortrag er selbst uns als unübertroffener Meister geschildert wird. Sie sind der schlichte Ausdruck einer in ihrer naiven Reinheit wahrhaft volksthümlichen Lyrik. Die letzten sieben Jahrzehnte haben gerade auf dem Gebiete des Liedes bedeutsamste Errungenschaften aufzuweisen, und eine der wesentlichsten Entwickelungen im Reiche der Musik hat sich in dieser Richtung vollzogen. Unser heutiger Liederreichthum entspricht und genügt so völlig unseren modernen Bedürfnissen und Empfindungen, daß nur der mit historischem Sinn begabte Sänger noch zu den Liedern zurückgreift, die über Franz Schubert hinausliegen, und denen nicht der Name Mozart's und Beethoven's das Weihegeschenk ewiger Jugend und ewiger Schönheit verlieh. So kommt es, daß von Weber's Gesängen heutzutage nur wenige gekannt sind, daß sie einer viel ferneren Zeit anzugehören scheinen, als dies in Wahrheit der Fall ist. Vergegenwärtigen wir uns aber, daß, als Weber die ersten seiner Lieder schrieb, diejenigen Beethoven's theils noch nicht geschrieben, theils noch nicht in's Publikum gedrungen waren, daß sie also lediglich auf Mozart's Liedern und den einfachen Strophengesängen der älteren Meister basirten, so erscheint das, was sie uns geben, immerhin als ein nicht zu verkennender Fortschritt über die letzteren hinaus. Allerdings ist auch hier die strophische Form vorherrschend

beibehalten, die allgemeine Grundstimmung meist in einer einfachen Melodie zusammengefaßt, welche, je nach Umfang des Textes, sich unverändert wiederholt; desgleichen die Begleitung auf die unentbehrlichste harmonische Unterlage beschränkt: nichtsdestoweniger enthüllt sich uns in ihnen manches Situationsbild, manch' anmuthige Blüte musikalischer Genremalerei. Es sei nur beispielsweise der „Serenade", des „Bettlerliedes", „Heimlicher Liebe Pein", „Unbefangenheit", des „Schneeglöckchens" gedacht. Das Wiegenlied „Schlaf Herzenssöhnchen" — sammt dem Jungfernkranz im „Freischütz" wol das populärste der Weber'schen Lieder — lebt, obwol mehr denn acht Jahrzehnte alt, noch immer im Munde des Volkes.

Der gesangsfrohen Zeit dieser Lieder gehören weiter das Clavierconcert in C-dur, op. 11, und die komische Operette „Abu Hassan" an, deren Stoff, Weber's eigenem Leben entnommen, von seinem Freund, dem Stuttgarter Schriftsteller Hiemer, bearbeitet war, der schon das alte Libretto vom „Waldmädchen" zu dem der „Silvana" für ihn umgeschaffen hatte. „Silvana" erlebte am 16. September 1810 in Frankfurt a. M. ihre erste, beifällig aufgenommene Aufführung; dabei lernte der dirigirende Componist in der Darstellerin der Titelrolle, Caroline Brandt, seine nachmalige Gattin kennen. Der lustige „Abu Hassan" ging, dank dem Schutze des bayrischen Königspaares, am 4. Juni 1811 im Münchner Hoftheater erstmalig in Scene. Beide Bühnenwerke erfuhren übrigens nach einem halben Jahrhundert der Ruhe in unseren Tagen eine Wiederaufnahme. Das Jahr 1872 sah sowol die „Silvana" im Théâtre lyrique zu Paris, als den „Abu Hassan" in der Wiener Hofoper wieder aufleben, worauf letzterer auch in München, Leipzig, Wiesbaden, Berlin und anderwärts wieder auftauchte. Die in ihrer Originalgestalt völlig veraltete „Sil-

vana" wurde, mit Unterlegung eines neuen Textes und einer neuen Handlung von E. Pasqué 1885 durch Ferdinand Langer, unter Zuhülfenahme zahlreicher Weber'scher Fragmente (darunter die „Aufforderung zum Tanz", die Es-dur-Polonaise, Sonatentheile ꝛc.) einer musikalischen Neubearbeitung unterworfen, die zuerst in Hamburg, Leipzig, Mannheim zu Gehör kam. Sie glich freilich mehr einem Potpourri denn einem einheitlichen dramatischen Kunstwerk, sodaß diese neue „Silvana" denn auch bald wieder hinter den Coulissen verschwand. Dagegen darf die nachmalige Vollendung der „Drei Pinto's", des Bruchstücks einer komischen Oper Weber's aus den Jahren 1820 und 1821, aus dessen im Nachlaß vorgefundenen sieben Nummern des Meisters Enkel, Carl von Weber (als Textverbesserer), in Verbindung mit Kapellmeister Gustav Mahler eine aus allerhand Weber'schen Manuscripten vervollständigte Partitur herstellte, die am 20. Januar 1888 in Leipzig ihre Bühnenlaufbahn mit Glück begann, wol als ein gelungnes Experiment, wenn auch nicht als ein stilvolles, echt Weber'sches Werk gelten. Dauernd scheint auch sie sich nicht auf den Bühnen zu behaupten.

In die Mannheim-Darmstädter Periode fällt endlich auch Weber's erste schriftstellerische Bethätigung. Mit den Mannheimer Freunden gemeinschaftlich gründete er einen musikalischen Geheimbund, der unter dem Namen „Harmonischer Verein" sich eine rationelle und objective Kritik zur Aufgabe stellte, aber nach nur kurzer Wirksamkeit wieder zu Grabe ging. Weber war der erste unserer großen Musiker, deren kritisches Wirken mit ihrem künstlerischen Hand in Hand ging. Auch nach dieser Richtung eröffnete er neue Bahnen, und die nach ihm kamen, durften nur auf dem von ihm erschlossenen Wege weiter schreiten.

Vielfältig zerstreut in den verschiedensten Zeitschriften sind die literarischen Arbeiten Weber's erschienen. Erst nach seinem frühen Tode stellte Theodor Hell und später in noch vollständigerer Weise der Sohn, Max Maria von Weber, die vereinzelten Blätter zu einem Ganzen zusammen. Dem Letztgenannten, der als Geheimer Regierungsrath im Ministerium der öffentlichen Angelegenheiten am 18. April 1881, 59 Jahre alt in Berlin starb, dankt die Musikliteratur auch das werthvolle Geschenk einer umfangreichen Biographie seines Vaters*), die uns einen klaren Einblick in Weber's Leben und Streben eröffnet und an welcher auch die vorliegende Skizze ihre wesentlichste Basis fand. Eine willkommene Ergänzung erfuhr diese Biographie am 100jährigen Geburtstag Carl Maria's durch seine von seinem Enkel Carl von Weber herausgegebenen „Reisebriefe an seine Gattin Carolina".**) Sie rücken uns den großen Tonmeister auch menschlich in trauteste Nähe und enthüllen uns die Tiefen eines Künstlergemüths, wie es reiner und edler sich wol selten auf Erden findet. Vielseitige Verdienste um die Weber-Literatur hat sich ferner der 1888 verstorbene Weber-Forscher Professor F. W. Jähns in Berlin durch sein Quellenwerk „C. M. von Weber in seinen Werken" ***), durch eine kurze „Lebensskizze"†), durch zahlreiche Ausgaben und Arrangements Weber'scher Compositionen, wie endlich durch die äußerst reichhaltige und werthvolle Sammlung „Weberiana" erworben, die 1881 in den Besitz der Berliner königl. Bibliothek überging.

Kunstreisen, die Weber meist in Begleitung seines Freundes, des Clarinett-Virtuosen Bärmann unternahm, für den er

*) C. M. v. Weber. Leipzig, Keil. 1864—66.

**) Leipzig, Alphons Dürr. 1886.

***) Berlin, Schlesinger. 1871.

†) C. M. v. Weber. Leipzig, Grunow. 1873.

mehrere Concerte schrieb, führten ihn zunächst nach München, sodann nach der Schweiz und Norddeutschland. Überall durfte man ihn nicht nur als Clavierspieler, sondern auch als Componisten bewundern.

In Prag, Leipzig, Gotha, Weimar, Dresden und Berlin erspielten sich die Freunde gemeinsam reichen Beifall. Leipzig, so wenig sympathisch es Weber berührte, wurde durch die erneute Bekanntschaft mit Rochlitz, dem Dichter seines „ersten Tons", wie durch die mit Mahlmann und andern Schöngeistern angeknüpften Verbindungen für Weber's literarische Neigungen derart anregend, daß der ihn schon seit längerem beschäftigende Plan eines Romans: „Tonkünstlers Erdenwallen" wieder in den Vordergrund trat. Als treues Bild künstlerischen Lebens und Wirkens sollte derselbe sein eigenes Leben widerspiegeln, und das noch erhaltene Fragment enthält in der That eine solche Fülle des Anziehenden und Originellen, daß wir die Nichtvollendung eines Werkes, das mit E. T. A. Hoffmann'scher Weise manches Verwandte zeigt, wol beklagen dürfen. Von den darin niedergelegten schönen Aussprüchen über seine Kunst sei hier beispielsweise nur des einen charakteristischen gedacht: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten wie den Menschen, denn sie ist wahrlich die Liebe selbst."

Tieferen Einfluß auf Weber's innere Entwickelung gewann Berlin, dessen scharfe kritische Luft auf den bisher an süddeutsche Art Gewöhnten klärend wirkte und seine Bestrebungen, im Gegensatz zur Naivetät seines früheren Schaffens, bewußteren Zielen zulenkte. Offenen Blicks erkannte er die Schwächen seiner eigenen Schreibweise. „Ich habe bemerkt, daß ich sehr über meine Manieren wachen muß", bekennt er sich selbst in seinem Tagebuch. Auch die Berechtigung des

häufig gehörten Vorwurfs der Kritik, daß seine Schöpfungen die strenge Architectur des Aufbaues, die Plastik der Form vermissen ließen, daß sie, in einem mehr malerischen, coloristischen Element ihren Reiz suchend, dem Zeitgeschmack und dem Effect huldigten, blieb ihm nicht verborgen. Und dennoch konnte er nicht anders. War er doch eben eine echt romantische Natur, die den Reichthum ihres Empfindens ungehindert strömen ließ, auch dort, wo er sich uns als ein Zuviel darstellt, wo die Anwendung des rechten Maßes uns wirksamer erschiene. Ein üppiges Schmuckwerk überwuchert in seinen Instrumentalcompositionen — auch in seinen Clavierwerken — vielfach die strenge Gliederung der Form, und die Gedanken zeigen sich durch Phrasen überdeckt, die bei aller Fülle an melodischer Erfindung doch eine gewisse Verwandtschaft unter einander bekunden. Mag seine Melodik auch vielfach an Mozart — sein Ideal — erinnern, so verräth doch eine jede seiner Wendungen und namentlich das ihm specifisch eigenthümliche Figurenwerk, das ihn zum Schöpfer einer neuen Claviertechnik werden ließ, das Kind einer jüngeren nachclassischen Zeit. Weber's Weise trägt eine ganz bestimmte Physiognomie, über die wir uns nirgend zu täuschen vermögen. Als sein Freund Drieberg ihn gelegentlich seiner ungeschminkten Beurtheilung der „Silvana" auf eben diese Familienähnlichkeit der einzelnen Stücke unter einander hinwies, unterwarf der gewissenhafte Componist sich einer ernsten Selbstprüfung, die uns in seinem Tagebuch aufbewahrt blieb. „Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen", sagt er darin am 13. Mai 1812, „so fehlt mir offenbar Genie, und sollte ich mein ganzes Leben hindurch alle mein Streben, alle meinen Fleiß, alle meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den echten Beruf in meine Seele gelegt hätte? — Diese

Ungewißheit macht mich höchst unglücklich; um keinen Preis möchte ich in der Mittelclasse von den 1000 und 1000 Compositeurleins stehen; kann ich nicht eine hohe eigne Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben, oder als Clavier-Professionist mein Brod mit Lectionen zusammen betteln." Am 10. Juli, nach Aufführung der „Silvana" auf der Berliner Hofbühne, aber schreibt er, durch den guten Erfolg derselben beruhigt, nieder: „Selbst meine Feinde gestehen mir Genie zu, und so will ich denn bei Anerkennung meiner Fehler doch mein Selbstvertrauen nicht verlieren und muthig und vorsichtig über mir wachend, fortschreiten auf der Bahn der Kunst."

Der Verkehr mit den Berliner Musikgrößen gestaltete sich übrigens wenig erfreulich für ihn. Kalt und ablehnend traten Bernhard Anselm Weber, Righini, Zelter ihm gegenüber. Um so wärmer schlossen sich ihm der berühmte Zoolog Hinrich Lichtenstein, Friedrich von Drieberg, Fürst Anton Radziwill, der Faust-Componist, wie später auch der Generalintendant des Theaters Graf Brühl, Tieck, Brentano und andre bedeutende Männer an. Herzlichste Aufnahme bereiteten ihm insbesondere die Eltern Meyerbeer's, die ihn während seines halbjährigen Aufenthaltes in der norddeutschen Hauptstadt gastlich beherbergten.

Mit dem Berliner Aufenthalt (in dessen Verlaufe ihm der in Mannheim erfolgte Tod seines Vaters mitgetheilt wurde) schließt Weber's Jugendperiode ab, und sein Schaffen nimmt nun jenen bewußteren Aufschwung, der in der Vollendung seiner Dramen gipfelt. Aber auch die Wanderjahre des Künstlers erreichten bald darauf ihr Ende. Mit einem mehrmonatlichen Verweilen am Hofe des Herzogs Leopold August von Gotha und einem Besuch Weimars, zu dem ihn die kunstliebende Großherzogin Maria Paulowna veranlaßte und der ihm die persönliche Bekanntschaft mit

Goethe und Wieland vermittelte, beschloß Weber das Jahr 1812, den 1. Januar 1813 durch ein glanzvolles Debut im Leipziger Gewandhaus mit seinem neuen brillanten Clavierconcert in Es-dur feiernd. Als er wenige Tage später, eine Reise nach Italien, der Schweiz und Südfrankreich planend, Prag berührte, traf ihn der ehrenvolle Antrag, die Direction der daselbst neu zu organisirenden deutschen Oper zu übernehmen. Allen weitergehenden Plänen entsagend, schlug er ein und ließ sich Fesseln, oder wie er selbst sagt, ein Joch anlegen.

Sein angebornes Directionstalent zu bewähren fand Weber in Prag Gelegenheit. In Kürze brachte er das vollkommen neugeschaffene Operninstitut, dessen erste Leistung: Spontini's „Cortez", am 9. September 1813 schon laute Anerkennung erntete, zu schönstem Gedeihen. Die erste Sängerin, die er engagirte, war seine Frankfurter Silvana, Caroline Brandt, die anmuthige und gefeierte Soubrette, die bald sein ganzes Herz gefangen nahm. Schwer entbehrte er indessen die künstlerische Anregung und Berührung mit verwandten Elementen, deren er bedurfte. „Ich bin ganz isolirt und auf mich selbst beschränkt, eine unendliche Verstimmung geht durch mein ganzes Wesen," klagt er seinen Freunden; und an anderer Stelle: „Der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen ist so hohen Ursprungs wie die Liebe und läßt sich eben so wenig erzwingen."

Er konnte nicht heimisch werden in der böhmischen Königsstadt, deren Kunstleben er als „ein immerwährendes Sterben" bezeichnete. Kurz als er nach dreijährigem uneigennützigen Wirken erfuhr, daß weder Publikum noch ständische Verwaltung seine Verdienste zu schätzen wußten, kündigte er rasch entschlossen zu Ostern 1816 seinen Dienst.

Ein halbes Jahr später war er frei. Um im Hause seines

Freundes Lichtenstein zuvörderst der Composition zu leben, begab er sich im October 1816 nach Berlin. Durch den ihm warm ergebenen Intendanten Graf Brühl hoffte er daselbst eine ihm zusagende Stellung zu finden. Hier wie allerwärts hatte ihn bereits 1814 die Composition von Körner's Liedercyclus „Leier und Schwert", die bald ganz Deutschland sang, mit einem Schlag populär und berühmt gemacht. Die Wirkung jener noch heute in der deutschen Jugend fortlebenden Gesänge war eine ungeheure, alle andern politischen Lieder verdunkelnde. Auch seine die Schlacht bei Waterloo feiernde Cantate „Kampf und Sieg" wurde bei ihren Erstlingsaufführungen in Prag (22. Dec. 1815) und Berlin (Juni 1816) mit Begeisterung begrüßt. Mag immerhin der Erfolg des mittlerweile stark verblaßt erscheinenden Werkes mehr patriotischer als rein musikalischer Natur gewesen sein, für das Vorwärtsschreiten des Autors auf dem Wege zum Drama ist das in ihr herrschende dramatische und charakteristische Princip doch ein bedeutsames Zeugniß. Unzweideutig kündigt vornehmlich das äußerst anschauliche Schlachtbild, darin er die verschiedenen Völkerschaften durch Nationalmelodien kennzeichnet, den künftigen Meister der Oper an. Seine Absichten bei Schaffen der Cantate legte Weber „für seine Freunde" in einem besonderen Aufsatze dar. Ebenso hatte er in Prag auch mit Veröffentlichung kurzer historisch-kritischer Notizen begonnen, die er der Aufführung neuer Opern, zur Erleichterung des Verständnisses, voraus zu schicken pflegte: eine Gewohnheit, die er während der längsten Zeit seiner Bühnenwirksamkeit, auch in Dresden (bis 1821) beibehielt.

In Berlin schrieb er nun vor allem seine Claviersonaten in As-dur und D-moll, die eine voll Frühlingsduft, die andere voll Leidenschaft. Ihm selber war ja ein holder Liebes-

frühling aufgegangen: Caroline Brandt, die Prager Sängerin, die zur Zeit in Berlin gastirte und seit langem schon seine Neigung besessen, ihm aber ihr Jawort nicht leicht gemacht hatte, ward am 19. November seine glückliche Braut.

Und noch eine andere entscheidende Wendung erfuhr sein Schicksal noch bevor dies Jahr zu Ende ging. Hatten sich seine Berliner Hoffnungen zerschlagen, so brachte ihm der Weihnachtsabend 1816 die Kunde von seiner erfolgten Anstellung als „königlich sächsischer Kapellmeister und Director einer in Dresden neuzuschaffenden deutschen Oper“.

Schon am 13. Januar 1817 fand Weber sich in seiner neuen Heimat ein, in der er Großes und Dauerndes zu wirken bestimmt war. Eine Neuschöpfung von Grund aus sollte die deutsche Oper sein, zu deren Organisation Weber berufen wurde, denn Dresden hatte eine solche bisher nicht besessen. Hier herrschte seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, mit verschwenderischem Glanz gepflegt, die italienische Oper uneingeschränkt, als das mit blendenden Reizmitteln ausgestattete Schoskind des Hofes. Nicht sowol dieses letzteren Gunst und Bedürfniß, als vielmehr der Wunsch des Volkes, das seinem nationalen Bewußtsein Genüge zu thun strebte, rief die deutsche königliche Oper in Dresden in's Leben. Die Antipathie des Adels und der vornehmen Gesellschaft war somit von Anbeginn ihre bedenkliche Mitgabe, und der Boden, auf dem sie sich erheben sollte, erwies sich als wenig günstig. Gleichgültigkeit oder Vorurtheil auf der einen, offene oder versteckte Feindseligkeit auf der andern Seite begrüßten das neue Unternehmen; in einen Kampf mit Hemmnissen aller Art sah Weber sich von vornherein hineingestellt. „Die Herren Italiener“, schreibt er schon nach vierzehn Tagen an Lichtenstein, „lassen natürlich Himmel und Hölle los, um mich

und die ganze deutsche Oper zu vertreiben. Nicht nur daß noch gar nichts, vom Notenschreiber bis zur ersten Sängerin, da ist, sondern jeder Schritt wird mit tausend Schwierigkeiten vercabalirt."

Da bedurfte es in der That eines so energischen organisatorischen Talentes, wie desjenigen Weber's, um das Werk mit sicherer Hand aufzunehmen und zum Ziele zu führen, ob ihm als Lohn für die schwer vollbrachte Arbeit auch wenig mehr zu Theil geworden ist, als die Freude über das Gedeihen derselben. Es vollzog sich ja das seltsame Schauspiel, daß Weber aller Orten ein hochgefeierter, berühmter Mann war, nur nicht an dem einem Orte, dem er Leben und Kräfte weihte, dem sein Name noch heute zum Schmuck und zur Ehre gereicht. Wol zeigt der Dresdner jetzt mit Stolz auf das von Rietschel (1860) geschaffene Standbild des Meisters, das, gleich dem dreißig Jahre später in Eutin errichteten Denkmal (von Petterich), die geliebte Gestalt des populärsten deutschen Componisten auch fernen Zeiten zur Erscheinung bringt — dem Lebenden jedoch verstand man nicht gerecht zu werden. Mehr als einmal stand er voll Unmuths im Begriff, die Stellung niederzulegen, die man ihm so bitterlich erschwerte; aber er hielt, treu seinem Wahlspruch: „Beharrlichkeit führt zum Ziel", standhaft aus und wies selbst günstigere Anerbietungen später zurück in dem Bewußtsein, Großes und Segensreiches für seine Kunst an eben jener Stätte zu wirken.

Während die Aufnahme des neuen Kapellmeisters nach seinen eignen Worten „überall, nur nicht bei Hofe, eine brillante" war, blieb sein Dienstverhältniß ein „sehr unangenehmes". Die ihm zur Verfügung gestellten Mittel waren, im Vergleich zu dem glänzenden Institute der Italiener, das Francesco Morlacchi leitete, sehr beschränkte. Die ausgezeichnete Kapelle zwar stand ihm wie jenem zu Gebote; als Personal aber war

ihm dasjenige des deutschen Schau- und Singspiels, sowie nöthigenfalls die Verwendung einzelner Mitglieder der italienischen Oper bewilligt, welche sich jedoch für die deutsche wenig brauchbar zeigten, während ihm betreffs Erwerbung neuer Kräfte „möglichste Sparsamkeit" befohlen war. Vergeblich betonte er seinem ihm wohlgesinnten Chef, dem Intendanten Graf Vitzthum, gegenüber die Forderung: „deutsche und italienische Kunst soll gleiche Vorrechte haben"; es gelang auch den unermüdeten Bestrebungen jenes nicht, die gerechten Wünsche des Meisters zu befriedigen, denen sich eine förmliche Partei gegenüberstellte. Kapellmeister Morlacchi, der Concertmeister Polledro und der sogenannte „Kirchencompositeur" Schubert bildeten, gemeinsam mit dem einflußreichen Cabinetsminister von Einsiedel, eine Gegnerschaft, die sich Weber in mancherlei Beziehung als eine bis an's Ende unüberwindliche erwiesen hat, und die auch dem Grafen Vitzthum dermaßen sein Amt verleidete, daß er sich kampfesmüde nach einigen Jahren davon zurückzog.

So sah sich Weber denn genöthigt, seinen bevorzugten Rivalen gegenüber mit einer Reihe ungeschulter Sänger in die Schranken zu treten. Er that dies schon nach siebzehn Tagen mit einer Leistung, die dem Publikum — das er durch einen kurzen Aufsatz in der „Abendzeitung" über das von ihm zu Gewärtigende verständigt hatte — gewaltig imponirte. Méhul's „Josef in Egypten" war die erste Oper, die unter seiner Leitung am 30. Januar 1817 über die Dresdner Hofbühne ging und selbst den strengen Lippen König Friedrich August I. das Geständniß abzwang, daß seine Erwartungen weit übertroffen seien. Schon in dieser ersten Vorstellung schien das aus einem künstlerischen Ensemble hervorgehende „Gefühl der Einheit" erreicht, das Weber als das Ziel seiner

Bestrebungen und als die Aufgabe jeglicher dramatischen Leistungen bezeichnet.

Dem ersten glücklichen Debüt folgten weitere gelungene Resultate. Voll rastlosen Eifers den Interessen des ihm anvertrauten Institutes hingegeben, forderte der gewissenhafte Künstler aber auch von seinen Untergebenen ein Gleiches. Nichtsdestoweniger verwandelte die Mißstimmung der Kapellmitglieder und Sänger, die sich infolge des ungewohnt strengen Regiments anfänglich kundgab, sich bald in um so wärmere Anerkennung und Liebe für den Dirigenten und die Sache, der er diente.

Im Gegensatz zu dem alten italienischen Brauche, die Aufführung der Orchesterwerke vom Clavier oder ersten Geigenpulte aus zu leiten, führte Weber alsbald die Direction mit dem Tactstock ein, wie er nachmals auch eine rationellere, obwol viel bekämpfte Orchesterordnung in's Werk setzte. Er bahnte die Heranbildung eines tüchtigen Sängerchors an und ließ sich nicht minder den Gewinn hervorragender Solokräfte angelegen sein. Sein Blick überwachte das Spiel der Sänger, ihre Costüme, die Decorationen, mit einem Wort die Gesammtheit der Inscenirung. Uebrigens erstreckten sich seine amtlichen Obliegenheiten keineswegs allein auf seine Direction beim Theater. Ihm fiel auch die Leitung der königlichen Hof- und Tafelmusik zu; desgleichen hatte er sich in den Dienst in der katholischen Hofkirche mit Morlacchi zu theilen. Zu alledem mußte er letzteren bei dessen häufigen und ausgedehnten Urlaubsreisen selbst in der italienischen Oper vertreten, während bei Gelegenheit höfischer Festlichkeiten auch seine schöpferische Thätigkeit in Anspruch genommen ward.

Zu dieser umfassenden amtlichen Wirksamkeit, für die ihm ein Gehalt von 1500 Thalern lohnte, kam kurz nach Weber's

Antritt in Dresden die Beschäftigung mit einem Werke, das bald seine ganze Seele erfüllte und einen ewig blühenden Lorbeer um seine Stirn schlingen sollte: „Der Freischütz“.

Schon im Jahre 1810 hatte die demselben zu Grunde liegende, in Apel's Gespensterbuch vorgefundene Fabel sein Interesse in so hohem Grade erregt, daß er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Alexander von Dusch in Heidelberg sie zu einem Operntext zu bearbeiten anfing, ohne daß die Arbeit zu Ende gediehen wäre. Nun durch eine Begegnung mit dem Dichter Friedrich Kind in den literarischen Kreisen Dresdens von neuem an den alten wieder aufgegebenen Plan erinnert, wußte er Kind dergestalt für seine Idee zu begeistern, daß dieser ihm bereits nach der kurzen Frist von zehn Tagen, am 1. März 1817, das vollendete Textbuch übergab. Mit welcher Lust Weber an dessen musikalische Bearbeitung ging, erzählen uns seine Briefe an seine Braut. Schon beim Empfang des ersten Acts der Dichtung (23. Februar) „fühlte er die Melodien sich daraus entgegenquellen“. Dennoch erfolgte die Aufzeichnung der ersten Noten des „Freischütz“: das Duett zu Beginn des zweiten Actes, erst am 2. Juli und blieb zugleich, außer der großen Scene der Agathe und einer skizzirten Scene des ersten Actes, die einzige sichtbare Spur seiner Beschäftigung mit dem Werk in diesem Jahre. Im Stillen jedoch gedieh dasselbe weiter und empfing in der Seele des Künstlers Leben und Odem. Weber componirte nicht am Schreibtisch, dort vollendete er nur. Wie Beethoven schuf er am liebsten im Freien; zumal auf Morgenspaziergängen war ihm der Genius hold. Er trug seine Werke unablässig in Gedanken mit sich herum, und erst wenn er sie „fertig gedacht“ und ausgelebt hatte, wenn sie vor dem Auge seines Geistes völlig verkörpert standen, brachte er sie auf das Papier. So war

das Aufschreiben seiner Compositionen für ihn eigentlich nur ein Abschreiben des innerlich Vollendeten. Damit auch erklärt sich die auffällige Thatsache, daß Weber's Skizzenbücher selbst bei seinen größten complicirtesten Werken meist nur die Angabe der Melodie, hier und da nur eine kurze Andeutung der Harmonie enthalten; während die Ausführung des Ganzen seine Kraft doch in so geringem Maße in Anspruch nahm, daß er die Instrumentation der gesammten „Euryanthe" z. B. in der kurzen Frist von 43 Tagen zu vollenden vermochte. „Weber componirte eigentlich immer," sagt sein Sohn. „Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur in Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern, vermöge eines geheimnißvollen Prozesses, in Klänge." Mit dem Beginn des „Freischütz" trat sein Künstlerthum in die Phase reiffster Meisterschaft, erhielt sein geistiges Leben eine neue, ihm eigenste Form. Sein Leben und Lieben verkörperte sich in diesen Tönen und ward mit ihnen unsterblich. Ist es doch das Bild Carolinen's, seiner Braut, das Weber in der holden Gestalt seines Aennchens verlebendigte und mit dieser zugleich der Nachwelt lieb gemacht hat.

Am 4. November 1817 wurde Caroline ihm in der St. Heinrichskirche zu Prag endlich auf immer verbunden, nachdem sich Weber, der der katholischen Kirche mit frommem Sinn Ergebene, durch Beichte und Abendmahl auf den Empfang des Glückes vorbereitet hatte, das ihm der Himmel beschieden. „Gott segne den Bund", schrieb er am Hochzeitsabend in sein Tagebuch, „der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Thun und Lassen nach seiner Gnade."

In dem Hause, in das er die Gattin einführte, blieben

Glück, Friede und stille Behaglichkeit stete Genossen. Caroline durfte es nicht bereuen, die Triumphe ihres Bühnenlebens für den Platz an seiner Seite hingegeben, oder, wie er scherzend meinte, „Hermelin und Atlas mit der Küchenschürze vertauscht zu haben, nur applaudirt vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und da capo vom Carl beim Küssen.“ Ihrer Mission als Gattin eines Künstlers verstand sie in seltener Weise gerecht zu werden. Mißklänge, wie sie seinem Leben von außen her nicht fehlten, wußte sie zu lösen mit sanfter Hand. Ihr feiner Geist machte sie zur klugen Beratherin bei seinem Wirken und Schaffen, ihr warmes Herz zur fürsorglichen Hausfrau und treuen Mutter der Kinder, die sie ihm schenkte; ihr liebenswürdiger Frohmuth zu einem allerwärts willkommenen geselligen Element. Sie, die er scherzend seine „Volksgallerie“ nannte, war stets die Erste, an die er bei seinen Arbeiten appellirte und deren langjährige Bühnenpraxis seiner Selbstkritik zu Hülfe kommen mußte. So empfing unter anderem die Eingangsscene des „Freischütz“ durch ihren Rath ihre jetzige Gestalt. Ein Gebet des Eremiten und ein Duett zwischen ihm und Agathe sollten derselben ursprünglich vorangehen. Doch: „Weg mit diesen Scenen, mitten hinein in's Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, lasse sie mit der Scene vor der Waldschenke beginnen!“ schrieb die bühnenkundige Braut — und Weber fügte sich ihrem Einspruch, die Berechtigung desselben anerkennend.

Die ersten Jahre seines Eheglücks zeitigten eine Fülle musikalischer Früchte. Bei zahlreichen Hoffesten reichte er seine Gaben dar. Einem solchen dankt beispielsweise die berühmte, in dem „God save the king“ austönende Jubelouvertüre ihr Entstehen. Er schrieb sie zum fünfzigjährigen Regierungsantritt Friedrich August's im September 1818, und

heute noch greift man, wo es patriotischen Empfindungen die Weihe der Töne zu leihen gilt, mit Vorliebe zum Feiergepränge dieser ewig jugendlichen Klänge. Verklungen dagegen sind, gleich vielen andern Werken des Künstlers, die beiden Messen (Es und G-dur), die den Jahren 1818 und 1819 entstammen und deren zweite als „Jubelmesse“ die goldene Hochzeit des Königs zu feiern bestimmt war. Mit Composition derselben kam Weber einer Verpflichtung als Kapellmeister bei der katholischen Hofkirche nach, ob sein künstlerisches Naturell auch nicht in der Kirche, sondern auf den weltbedeutenden Brettern seine ureigenste Heimat hatte.

Unvergleichlich näher lag ihm ein Gebiet, dem er von jeher vielfache Pflege angedeihen ließ und zu dem er sich im Jahre 1819 wiederum hingezogen fühlte. Als einer der glänzendsten Virtuosen und Improvisatoren seiner Zeit mit dem Clavier auf vertrautestem Fuß stehend, widmete er demselben eine Reihe von Arbeiten, darunter Perlen der Gattung, wie die E-dur-Polonaise und die „Aufforderung zum Tanz“. Das bekannteste seiner Clavierwerke zählt diese letztere zu den originellsten Erzeugnissen der Weber'schen Kunst. Im engen Rahmen bietet sie den hervorstechendsten Eigenschaften des Componisten Gelegenheit zur Entfaltung. Schwung und Feuer, Grazie und Innigkeit, Coquetterie und Leidenschaft athmen in jenen Rhythmen, die uns ein ganzes kleines Drama ohne Worte vorführen. Was der Künstler alles in dies reizende, „seiner Caroline“ gewidmete Tonbild hineingeheimnißt, verräth uns (in dem erwähnten Werke) Jähns, dem dabei Weber's Wittwe als beste Autorität diente. In seltsamem Gegensatz zu der sanften wiegenden Bewegung der älteren Tanzweisen stellt sich der feurige Pulsschlag dieses Tactes dar. Doch als sei Weber mit diesem seinem energischen Rhythmus den Bedürf-

nissen seiner leidenschaftlich bewegten Zeit entgegengekommen, so ist er alsbald zur Alleinherrschaft gelangt und hat den Ton und Tact angegeben, nach dem sich die heutige tanzlustige Welt bewegt. Für einen der genialsten unter unsern neueren Meistern zumal scheint seine ideale Auffassung des Tanzes und seines symbolischen Wesens bestimmend geworden zu sein; oder ist es nicht eine der Weber'schen verwandte Grandezza und aristokratische Vornehmheit des Ausdrucks, die uns, nur in den Schleier der Schwermuth gehüllt, aus Chopin's tiefsinnig-poetischen Tanzweisen entgegengrüßt?

Merkwürdig, daß diese lächelnden Phantasiegestalten Weber's gerade unter dem Druck trüber Zeit, nach einem langen Siechthum in's Leben traten, von dem er, wie im vorhergehenden Sommer, so auch im Frühjahr 1819 befallen ward und das sich als der Vorbote jenes Leidens offenbarte, das ihn sieben Jahre später von dieser Welt hinwegnahm! Bewundernswerth erscheint in Wahrheit das seltene Abstractionsvermögen des Meisters, der unter Krankheit, Verstimmung und häuslichem Leid so Sonniges zu schaffen vermochte. Denn reich an Bitternissen waren die Jahre 1818 und 1819 für ihn. Als eine schwere persönliche Kränkung empfand es der reizbare, für die Gunst von oben äußerst empfängliche Mann, als der König und die Königin, die er nach Geburt seines ersten Kindes zu Taufzeugen geladen hatte, einen Kammerdiener und eine Kammerfrau zu ihrer Vertretung sandten. Auch amtliche Zurücksetzungen ohne Ende hatte man für ihn in Bereitschaft. So wurde z. B. eine von ihm eingeführte rationelle Umgestaltung der Orchesterordnung höheren Orts abbefohlen, die von ihm componirte Jubelcantate bei Gelegenheit des Festes, das sie verherrlichte, von der Aufführung zurückgewiesen, der

ihm ertheilte Auftrag zu einer Festoper für die Vermählung des Prinzen Friedrich widerrufen. An Intriguen scheiterte ferner die Inscenirung seiner „Silvana“, und zu allem Uebrigen fand er sich mit Beginn des Jahres 1820 noch bezüglich einer Meyerbeer'schen Oper in einen peinlichen Federstreit verwickelt. Müde solch' fortgesetzter Aergerniß, stand er eine Zeitlang in ernstlichen Unterhandlungen betreffs einer Uebersiedelung nach Berlin; zu weiteren Resultaten führten dieselben jedoch auch diesmal so wenig wie vor Jahren.

Eine ausgesprochene Vorliebe empfand Weber von Anbeginn für die preußische Hauptstadt, wo, dank den Gesängen „Leier und Schwert“, sein Stern zuerst im vollen Glanze aufgegangen war. War es doch auch Berlin, wo der „Freischütz“, von Entzücken und Begeisterung empfangen, seine Siegeslaufbahn durch die gesammte civilisirte Welt begann. Schon im Sommer 1819 hatte der Intendant Graf Brühl sich mit der Bitte an Weber gewandt, ihm zur Eröffnung des von Schinkel neuerbauten Schauspielhauses seine neue Oper zu überlassen. Deren Vollendung erfolgte nach dreijähriger Arbeit mit Abschluß der Ouvertüre am 13. Mai 1820.*) Ein volles Jahr jedoch verzögerte sich die Aufführung, und als diese endlich vor sich ging, war ihr bereits ein anderes Werk des Tondichters vorangegangen, das nur zwei Monate später als der „Freischütz“ beendet ward: die Musik zu Pius Alexander Wolff's Schauspiel „Preciosa“. Durch den Grafen Brühl zur Composition derselben aufgefordert, hatte Weber, von der

---

*) Die Freischütz-Ouvertüre erlebte ihre erste öffentliche Aufführung am 8. Oct. 1820 in Kopenhagen, bei Gelegenheit einer Kunstreise Weber's nach Norddeutschland und Dänemark.

Waldromantik und Zigeunerphantastik des Stoffes angezogen, eines seiner unmittelbarsten und poesievollsten Gebilde damit ausgeführt. Ihre Geschwisterähnlichkeit mit dem „Freischütz“ verleugnet denn auch „Preciosa“ nicht; denn aller nationalen Charakteristik, allen zigeunerischen und spanischen Original-motiven zum Trotz, ist und bleibt sie, das holde Mädchen aus der Fremde, doch eine leibhaftige Gestalt echt deutscher Romantik.

Am 15. Juli 1820 ward die am 25. Mai begonnene Partitur beendet, und am 14. März 1821 ging „Preciosa“ zum ersten Mal mit ebenso glänzender als nachhaltiger Wirkung über die Berliner Bühne: die günstigste Vorbereitung für den ihr folgenden „Freischütz“. Das letzte Studium dieser seiner Oper wollte Weber persönlich leiten. Er begab sich zu dem Zweck mit Beginn des Mai nach Berlin, dessen musikalische Kreise er in lebhafter Aufregung fand. Auch auf dem Boden der norddeutschen Hauptstadt vollzog sich in jenen Tagen, sowie aller Orten, der Kampf zwischen fremder und vaterländischer Tonkunst. Mit Rossini, dem maestro del bel canto, um die Wette führte Spontini — der stolze Repräsentant der kaiserlich französischen Oper, den die Gunst Friedrich Wilhelm III. an die Spitze des Berliner Musikwesens berufen hatte — die glänzende Streitmacht seiner Opern in’s Feld und drohte durch Aufführung seines neuesten Werkes „Olympia“ sich zum souveränen Beherrscher der Bühne und des Geschmackes daselbst zu erheben. Die deutsche Partei, Graf Brühl in vorderster Reihe, setzte dagegen ihre ganze Hoffnung auf Weber, und der Erfolg des „Freischütz“ galt ihr als eine patriotische Frage, ja nahezu als eine Lebensfrage der deutschen Oper überhaupt.

Mit außerordentlichem Glanze ausgestattet, ging „Olympia“

am 14. Mai 1821 in Scene, doch schon die dritte Vorstellung zeigte erkaltenden Beifall. Am 18. Juni endlich folgte der „Freischütz", die erste Oper, welche das neue Schauspielhaus musikalisch weihte. Auf's höchste war die Spannung des Publikums gestiegen, und Weber's Freunden bangte vor der Tragweite dieses Tages. Nur der Meister selber setzte allen Befürchtungen sein ruhig lächelndes: „Wie Gott will!" entgegen und bekundete, nachdem er sein Werk zum Erscheinen reif erklärt hatte, ein so bewundernswerthes Gleichgewicht der Stimmung, daß er am Morgen jenes bedeutungsschweren Tages eins seiner schönsten Clavierwerke, das Concertstück in F-moll mit Orchester zu vollenden im Stande war. Er spielte dasselbe unmittelbar darauf seiner Frau und seinem Schüler Julius Benedict*), der ihm nach Berlin gefolgt war, mit großem Feuer vor und begleitete seinen Vortrag durch erklärende Worte, die ein förmliches Programm enthielten und von Benedict aufgezeichnet worden sind. Sie lassen sich kurz in drei Hauptmomente zusammenfassen: Trennung (Allegro), Klage (Adagio), Schmerz, Trost, Jubel des Wiedersehens (Finale). Bei Veröffentlichung des Werkes fügte Weber jedoch den poetischen Commentar nicht bei.

Eine unabsehbare Menschenmenge versammelte sich am Abend des 18. Juni, um einem Triumph beizuwohnen, wie die Geschichte der deutschen Oper bisher keinen vollständigeren zu verzeichnen hatte. Brausender Beifall begrüßte den Componisten, der sein Werk selbst leitete. Schon die Ouvertüre erregte Enthusiasmus und mußte wiederholt werden; als der

*) Der langjährig in England lebende, dort 1885 verstorbene Componist, der 1880 eine Biographie „Das Leben Weber's" veröffentlichte.

Glanzpunkt der ersten Vorstellung aber erschien die große Scene der Agathe, die, von der berühmten Seidler-Wranitzky vollendet wiedergegeben, sich von ungeheurer Wirkung erwies. Tausendstimmiger Jubelruf, Kränze und Gedichte lohnten am Ende dem glücklichen Autor, der am Abend bewegten Herzens in sein Tagebuch schrieb: „Soli Deo gloria!“

Von stundan war Weber die wenigen Tage hindurch, die er seinem Aufenthalt daselbst noch gönnte, „der Gott des Tages“ in Berlin. Im Umsehen drangen die Melodien des „Freischütz“ in's Volk und wurden auf den Straßen gesungen. So hatten die Hoffnungen der deutschen Partei denn nicht getrogen: den Kampf des germanischen Geistes hatte Carl Maria von Weber auf der Opernbühne als Ebenbürtiger mit den Italienern aufgenommen und deutschem Sange wiederum zum Ehrenrechte verholfen im Vaterlande. Nicht nur eine künstlerische, eine sittliche That zugleich hatte er vollbracht, indem er die deutschen Bühnen errettete von der Herrschaft fremdländischer Kunst und im Herzen der Nation den verloren gegangenen Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutschen Genius von neuem entzündete. Was half es der Kritik, daß sie sich gegen die kühnen Neuerungen des Werkes wehrte, daß sie die Ouvertüre „sachregisterhaft“, die Wolfschluchtmusik „keine Musik mehr“, die Durchführung unklar, das Originelle „in's Bizarre ausgeartet“, die Charakteristik „bis an die Grenze der Caricatur geführt“ schalt? Mochte selbst der hellsichtige E. T. A. Hoffmann sich gegen die blühende Genialität des „Freischütz“ kehren, mochte Zelter diesen als „ein colossales Nichts“, Tieck ihn als „das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne tobte“ verketzern, und Spohr sich „das Räthsel des ungeheuren Erfolges desselben nur durch die Gabe Weber's, für den großen Haufen zu schreiben“, er-

klären: am Ende mußte man doch eingestehen, daß das neue Werk das bedeutendste sei, das seit Mozart's Opern und „Fidelio“ über die Bühne gegangen; daß dasselbe mit seinem neuen romantischen Genre eine neue Aera der dramatischen Musik in Deutschland eröffne und Weber mit ihm in die Reihe der ersten Operncomponisten aller Zeiten eingetreten sei.

Weber selbst war sich der Kühnheit seines Vorschreitens im „Freischütz“ wohl bewußt. „Es sind Dinge darin“, schrieb er an Lichtenstein, „die in solcher Weise noch nicht auf der Bühne waren — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!“ Neu in der That war zunächst die Einführung von „Leitmotiven“, kurzen, des öfteren wiederkehrenden Themen, welche bestimmte Personen oder Situationen charakterisiren; desgleichen die sogenannte Scenenform, die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend, dem Recitativ vermehrte Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Cantilene und Declamation ihre Heimat hat, — beiläufig Errungenschaften, deren letzterer sich Weber's Nachfolger im Allgemeinen bemächtigten, während das überragendste Genie unter seinen musikalischen Erben, Richard Wagner, seinem dramatischen Ideal gemäß, beide zu immer weiteren, von Weber ungeahnten Consequenzen führte. Nicht minder offenbart die Ouvertüre des „Freischütz“ eine bis dahin ungebräuchliche Gestaltung. Waren die älteren Muster dieser Gattung über die Aufgabe eines Präludiums nicht hinausgegangen, das auf die folgende Handlung wol vorbereitet, aber in keinerlei directem Zusammenhang mit ihr steht, so knüpfte Weber, sich an Beethoven und dessen große Leonoren-Ouvertüre anschließend, die Beziehungen zwischen Prolog und Bühnenspiel fester, indem er den ersteren aus Motiven des letzteren zusammenstellt. Somit enthält seine Ouvertüre das Programm, ein im engen

Rahmen concentrirtes Spiegelbild der einzuleitenden Oper, deren vornehmste Charaktere und Scenen uns die wortlose Sprache der Instrumente in greifbarer Lebendigkeit vorführt. Gerade an dieses Verfahren des Meisters heftete sich vielfältiger Widerspruch. Ihm eben galt der erwähnte Vorwurf des „Sachregisterhaften", die Rüge, daß um des poetisch-dramatischen Zweckes willen die musikalische Form beeinträchtigt werde, daß dem ideellen Zusammenhang die musikalische Logik, wie sie unabweislich die thematische Entwicklung fordere, zum Opfer falle. Ob aber auch der Principienstreit über Bau und Wesen des Opernvorspiels hineinreicht bis in unsre gegenwärtigen Tage, die Praxis des Erfolgs hat seit langem den Sieg davongetragen über die graue Theorie zu Gunsten der Weber'schen Orchesterdichtungen und ihnen ihren Platz unter den Meisterwerken dieses Genres, vor den Coulissen wie im Concertsaal bereitwillig eingeräumt. Was ihnen von jeher ihre zündende Macht über den Hörer sicherte, ist, neben dem hinreißenden Zug dramatisch bewegten Lebens und ihrem festlichen, Spannung und Stimmung erweckenden Charakter, die blühende Schönheit ihres Colorits. Eine unendliche Fülle neuer Klangwirkungen und Combinationen verdanken wir ihrem Tonschöpfer, der, ein feiner Kenner der Natur jedes einzelnen Instrumentes, gegenüber dem bisher beliebten Uebergewicht des Streichquartetts, die Zauberkräfte der Blasinstrumente, der Hörner und Clarinetten voran, zuerst entfesselte.

Der Kritik zum Trotz bezeugte denn auch die Stimme des Volkes, daß Weber mit seinem „Freischütz" in Wahrheit einen Meisterschuß gethan. In raschem Flug bahnte sich derselbe seinen Ruhmesweg durch die deutschen Lande und weiter, rund um den Erdball. Nicht nur in unserem Welttheil, auch in Amerika, Afrika, Australien hallten seine Weisen wieder; das

Werk des Dresdner Kapellmeisters ward das, was es heute noch ist: die populärste Oper, die wir besitzen.

Nach zweimonatlichem Aufenthalt in Berlin — der lichtesten Zeit, die sein Künstlerleben überhaupt umschließt — war Weber gehobenen Herzens zu seinem Amte zurückgekehrt. „Der Künstler bedarf Theilnahme und Aufmunterung, und ist es eine Schwäche, die ich da bekenne, so ist es vielleicht die, welche den Künstler eben macht," bekannte er freimüthig seinem Chef, dem Geheimen Rath von Könneritz gegenüber. Für das künstlerische Bedürfen und Leisten des genialen Musikers fehlte diesem freilich wol ebenso das Verständniß als seinem Nachfolger, dem Intendanten von Lüttichau, der seinen Kapellmeister, als er ihn bei den Euryanthen-Proben in Berlin vom Personal und Publikum nach Gebühr gefeiert sah, erstaunt fragte: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

In reichem Maße sollte dem Künstler übrigens jetzt die ihm so nöthige Aufmunterung zu Theil werden, von allen Seiten, nur von der einen nicht, von der er sie doch zumeist ersehnte und verdiente. So erhielt er von Cassel einen ehrenvollen Ruf als Reorganisator und Dirigent der dortigen Oper, mit Angebot eines Gehaltes von 2500 Thalern. Desgleichen gelangte wenige Tage nach Aufführung des „Freischütz" in Wien (3. November 1821) von Barbaja, dem Pächter des kaiserlichen Kärthnerthor-Theaters, der Auftrag an ihn, für dasselbe eine neue Oper zu schreiben. Er lehnte die vortheilhafte Casseler Berufung zu Gunsten des von ihm empfohlenen Spohr ab, wenngleich ihm diese Rücksichtnahme auf sein Amt nur durch eine Gehaltszulage von 300 Thalern gedankt wurde, und erklärte sich zur Annahme des Wiener Antrags erst bereit, als auf seinen Wunsch, die von ihm begonnene komische

Oper „Die drei Pinto's“ (von Theodor Hell) für seinen König vollenden zu dürfen, ein abschlägiger Bescheid erfolgt war.

Empfand Weber diese letztere Zurückweisung insbesondere als eine so schmerzliche, daß in Folge dessen neue besorgnißerregende Symptome seines Brust- und Halsleidens hervortraten, so erfüllte ihn andererseits eine Aufgabe mit hoher Genugthuung, die ihm Gelegenheit bot, seinen Gegnern zu beweisen, daß seine Kraft nicht nur einem „Singspiel“, wie sie den „Freischütz“ nannten, sondern auch einer Oper großen Stils gewachsen sei. Ihn verlangte nach Verkörperung eines ihm vorschwebenden Kunstideals mit dem Princip des Zusammenwirkens der Schwesterkünste Musik, Poesie, Schauspielkunst und Malerei. So entstand „Euryanthe“, sein musikalisch vollendetstes Werk und zugleich dasjenige, das für die Weiterentwicklung der deutschen dramatischen Musik das wesentlich bestimmende wurde.

In Helmina von Chezy, der wanderlustigen Enkelin der Karschin, mit der ihn der schöngeistige Dresdner „Liederkreis“ zusammenführte, fand Weber die Dichterin seiner „Euryanthe.“ Er wählte unter verschiedenen ihm vorgelegten Stoffen die ,,Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryante de Savoye, sa mie“, die schon Boccaccio für eine Novelle, und Shakespeare für „Cymbeline“ benutzt hatten, und nahm an der Ausarbeitung des Textes selbst Theil. In demselben mochten ihn in erster Linie die vier Hauptgestalten bestechen. In Adolar und Euryanthe fand er verwandte Züge mit dem weichen Max und der träumerischen, ahnungsvollen Agathe aus dem „Freischütz“ wieder; das Dämonenpaar Lysiart und Eglantine blickte ihn mit den unheimlichen Augen seines Kaspar an. Leider nur war er nicht im Stande, die, trotz

aller Bühnenpraxis, zu spät erkannten Mängel eines Stoffes abzustellen, welcher der dramatischen Behandlung ein für allemal widerstrebte, nachdem er aus Rücksicht auf die moderne Bühne seines eigentlichen Angelpunktes beraubt worden war. In der Originalfabel nämlich wird der scheinbare Beweis der Schuld Euryanthe's dadurch begründet, daß ihre Hofmeisterin Lysiart Gelegenheit giebt, Euryanthe im Bade zu belauschen und eines Males, das sie in Gestalt eines Veilchens am Körper trägt, ansichtig zu werden. Die ungeschickte Umänderung dieses Motivs in das unverständlich bleibende Geheimniß vom Ring aber schloß als Grundfehler des Ganzen jede befriedigende Lösung der Aufgabe im dramatischen Sinn von vornherein aus. Darum drang Tieck, dessen Rath Weber nachsuchte, unter Hinweis auf „Cymbeline" auf Beibehaltung der alten Fabel, ohne sich mit dem Tonsetzer einigen zu können. Nicht weniger als elf Male mußte auf dessen Geheiß, nach unzähligen Verhandlungen, die Chezy den Text umgestalten. Nichtsdestoweniger blieb er ein trauriges Machwerk, an das der Componist seinen Melodiesegen verschwendete.

Noch bevor er die Niederschrift der Musik begann, ging Weber, nachdem er die Dresdner mit seinem „Freischütz" bekannt gemacht und mit der Einrichtung regelmäßiger Abonnement-Concerte beschenkt hatte, im Februar 1822 nach Wien, um durch eigene Anschauung das Terrain kennen zu lernen, auf welchem seine Oper in's Leben treten sollte. Auf dem Wege dahin dirigirte er in Prag den „Freischütz" und fand in der dortigen Agathe Henriette Sontag, seine künftige Euryanthe. Auch an der blauen Donau herrschten die Italiener, Rossini obenan. Gleichwol empfing man Weber, nach seinen eignen Worten, „überall wie ein Wunderthier", und als er zum Benefiz der jungen Wilhelmine Schröder (der nachmaligen

Schröder-Devrient) den „Freischütz“ persönlich leitete, kannte die Begeisterung keine Grenzen. „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen. Gott allein die Ehre“, verzeichnet er nach der Aufführung in sein Tagebuch, und gegen Freund Lichtenstein äußert er besorgt: „Der verdammte Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen.“

Als die Sommerzeit ihn, den Naturfreund, mit den Seinen wie gewöhnlich auf's Land hinaus nach dem ihm vorzugsweise lieben Hosterwitz bei Pillnitz führte, ward das neue Werk mit der As-dur-Arie Adolar's am 17. Mai begonnen und darnach rüstig weiter gefördert. Auch die letzte und schwermüthigste seiner vier Claviersonaten, E-moll op. 70, wurde geschaffen, und die „Preciosa“ zum ersten Mal auf die Dresdner Bühne gebracht.

Ein Festspiel, das er im November zur Vermählung des Prinzen Johann, des späteren Königs, schrieb und das bei dessen goldner Hochzeit 1872 wieder hervorgesucht wurde, trug augenscheinlich dem immer zum Geben Bereiten, der während seiner neunjährigen Dresdner Dienstzeit dreizehn Compositionen größeren Umfangs — Eintagsfliegen-Arbeiten, wie er sie nennt — für Hoffestlichkeiten ausführte, wenig Dank ein. Lakonisch bemerkt das Tagebuch am 28. November: „Abends das Festspiel, ging so so, kaltes Publikum.“

Inzwischen erfüllten ihn die sich fort und fort mehrenden Erfolge des „Freischütz“, der binnen achtzehn Monaten die fünfzigste Aufführung in Berlin erlebte, mit immer wachsender Besorgniß für seine neue Oper. „Glaube mir“, schreibt er seinem Jugendfreund Susann, „ein hoher Beifall lastet wie eine große Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der

es redlich meint, und er bezahlt sie nie, wie er wol möchte. Was die Erfahrung zulegt, nimmt die dahin schwindende Jugendkraft wieder hinweg, und nur der Trost bleibt, daß alles unvollkommen ist, und man that — was man thun konnte." „Euryanthe", sagt er an anderer Stelle, „ist ein einfach ernstes Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und der Charakterzeichnung sucht, und aller der mannigfachen Abwechselung und Anregungsmittel seines Vorgängers entbehrend." Einen zweiten „Freischütz" aber konnte und wollte er nicht wieder schreiben. Zu stolzerem Fluge begehrte sein Genius sich aufzuschwingen mit einer That, die nicht allein eine musikalische Meisterschöpfung sein, sondern zugleich „das Ganze seiner poetischen Bildung, seiner Bühnenpraxis, seines malerischen Geschmackes verlebendigen" und „das Gesammtgebiet der Oper erweitern und auf eine höhere Stufe heben" sollte. „Weber lebte den „Freischütz", die „Euryanthe" arbeitete er", sagt sein Sohn. Mit anderen Worten: war der „Freischütz" das naive Ergebniß seines Fühlens, so stellt sich die „Euryanthe" als das speculative Ergebniß seiner Bildung dar. Statt der früheren Unmittelbarkeit des Schaffens macht sich hier ein durch die Reflexion planvoll geleiteter künstlerischer Wille geltend. War das ältere Werk eine Volksoper im besten Sinne, so bezeugte sich das neue vielmehr als eine Kunstoper und konnte von vornherein somit nicht auf die gleiche Allgemeinverständlichkeit zählen. Im „Freischütz" ist Weber specifisch national: deutschen Wald, deutsche Sitte und deutsche schlichte Häuslichkeit, deutsche Liebe, selbst den deutschen Hang zum Wunderbaren, Dämonischen verherrlicht er hier. Anders in der heroischen Welt der „Euryanthe", wo die Scene zum mittelalterlichen Königshofe wird, und alles auf das Localcolorit des Ritterlichen gestimmt ist. Eine idealere

Romantik umgiebt uns da im Vergleich zu der realen, zuweilen naturalistischen des „Freischütz.“ Alles nimmt größere Dimensionen an, das Ganze gestaltet sich stil- und anspruchsvoller; die Leidenschaften und Conflicte geben sich mächtiger und vertiefter, der Ausdruck gewinnt an dramatischer Wahrheit, die Richtung auf das Charakteristische tritt in den Vordergrund. Die früher knappen, volksliedartigen Formen erweitern sich, das instrumentale und vocale Vermögen wird nach seinem vollen Umfang zur Mitwirkung gezogen; mit realistischer Bestimmtheit folgt die Declamation dem Text in seine Einzelheiten. Nach Weber's Ansicht ist es ja „die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Declamation zu sein.“ Bot der „Freischütz“, seiner Herkunft aus dem Singspiel gemäß, in seiner Mischung von Dialog und Gesang noch eine Reihe lose verbundener musikalischer Bilder, so verzichtet die deutsche Oper in „Euryanthe“ zum ersten Mal auf die Zuhülfenahme des gesprochenen Wortes. „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hülfe beraubt“, schrieb Weber, als der Breslauer academische Musikverein dieselbe in einem Concert aufzuführen wünschte. Er spricht damit das Princip aus, aus dem das „Kunstwerk der Zukunft“ erstand, das der Stolz der Gegenwart geworden ist. Das Ideal des musikalischen Dramas, dessen volle Verwirklichung Carl Maria von Weber, zufolge der seinem Genius gesetzten Schranken vergeblich anstrebte, fand erst in Richard Wagner seinen natürlichen Erben und Vollender.

Am 29. August 1823 war die neue Oper nach elfmonat-

licher Arbeit bis auf die Ouvertüre beendet. Um die letzten Vorbereitungen und ersten Aufführungen selbst zu leiten, reiste ihr Urheber Mitte September nach Wien. Leider erwies sich die Zeitlage dem ersten Erscheinen der „Euryanthe“ in Wien in eben dem Maße ungünstig, als sie sich dem Erscheinen des „Freischütz“ in Berlin einst günstig gezeigt hatte. Die welsche Tonmuse, die sich in Weber's Leben allenthalben als eine neidische Macht geltend machte, hatte die Kaiserstadt gerade widerstandsloser denn je in ihre Fesseln genommen, und Rossini's schmeichelnde Melodien, unter Leitung des Maestro von einer Sängergesellschaft vorgetragen, wie sie in gleicher Vollendung wol niemals wieder auf der Bühne zusammenwirkte, wiegten sie in holden Sinnenrausch.

Erst als die Italiener das Feld geräumt hatten, ging der deutsche Meister an sein Werk. Die Proben erregten den Enthusiasmus der Mitwirkenden. „So viel ist noch in keiner Oper geweint worden; sie küßten mir die Hände und waren alle außer sich“, berichtet er nach einer derselben in die Heimat. Und ein andermal meint er: „Es sind doch schöne Augenblicke, indem man sieht, daß man das menschliche Herz getroffen hat und ergreift . . . Ich selbst habe oft Noth, meine Rührung über das eigene Geschreibsel zu verbergen.“ Nach der fünfstündigen Generalprobe äußerte er zwar sorglich: „Ich fürchte, aus meiner Euryanthe wird Ennuyante!“ doch am 25. October, dem Tag der Aufführung, schreibt er getrost an Caroline: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth!“

Die Ouvertüre, seine bedeutendste und glänzendste, vollendete er inzwischen. Sie war ursprünglich als ein durchgehender Allegro-Satz intendirt. Die auf die Geistererscheinung bezügliche Episode wurde erst in der Absicht aufgenommen, sie, um den Gang der Handlung damit zu verdeutlichen, von einem

lebenden Bild begleiten zu lassen: Euryanthe kniet betend am Sarge Emmas, deren Geist vorüberschwebt, während Eglantine das Ganze belauscht. Nichtsdestoweniger unterblieb dieser „pantomimische Prolog“ (dem nach Rellstab’s Vorschlag die nun versöhnende Erscheinung Emma’s und Udo’s am Schlusse der Oper entsprechen sollte) in Wien, und nur einige wenige Bühnen zogen später, wie Jähns berichtet, von dieser Anordnung Gewinn.

Die mit allgemeiner Spannung erwartete erste Aufführung ließ an Glanz des Erfolgs nichts zu wünschen übrig. Lebhafter Applaus begrüßte den dirigirenden Componisten und wiederholte sich nach jedem Act wie am Schluß. Der Jägerchor mußte dreimal wiederholt werden, und die siebzehnjährige Henriette Sontag feierte in der Titelrolle Triumphe; auch die Grünbaum als Eglantine fand lauteste Anerkennung. Doch die Begeisterung der Wiener verkühlte bald, nachdem der Meister die Stadt verlassen. Trotz bedeutender Kürzungen, welche die ungewöhnliche Länge des Werkes nöthig machte, verschwand dasselbe nach zwanzig Abenden wieder vom Repertoire.

Die Urtheile über die neue Oper gingen weit auseinander. Die „Ludlam“, ein Verein von Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern, brachte dem Componisten in einem nach Beendigung der ersten Vorstellung eigens veranstalteten Feste Huldigungen dar, die von der tiefen Wirkung seiner Schöpfung zeugten. Im Ganzen traten bei dem später entstandenen Meinungskrieg die Gelehrten und Literaten mehr auf Weber’s, die Musiker von Fach mehr auf seiner Gegner Seite. Selbst ein Genie wie Franz Schubert verirrte sich zu dem Urtheil, daß die „Euryanthe“ „keine Musik, keine legitime Form und Durchführung enthalte, sondern lediglich auf den Effect be-

rechnet sei und weit hinter dem „Freischütz“ zurückstehe.“ Noch schroffer lehnte Grillparzer, der nicht nur ein ganzer Dichter, sondern auch ein halber Musiker war, die „Euryanthe“ ab. Er bezeichnet sie nach wiederholtem Hören einfach als „scheußlich“. Dagegen zeigte Beethoven warme Theilnahme an der Oper, deren erster Aufführung beizuwohnen ihn nur seine unglückliche Taubheit verhinderte, und als man ihm von ihrer enthusiastischen Aufnahme berichtete, rief er aus: „Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht kommen“. Einige Wochen zuvor hatte Weber den großen Meister, der sich seit dem „Freischütz“ lebhaft für ihn interessirte, in Baden bei Wien besucht, wobei ihn Beethoven mit den Worten in die Arme schloß: „Da bist Du ja, Du Kerl, Du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!“ „Wir brachten den Mittag mit einander zu, sehr fröhlich und vergnügt,“ schreibt Weber Tags darauf (6. October) seiner Frau. „Dieser rauhe zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie seine Dame. Kurz, dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben, sowie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen.“

In den musikalischen Zeitschriften jener Tage werden die widersprechendsten Auffassungen über die „Euryanthe“ laut. Die einen machen ihr Bizarrerie, Mangel an Einheit und Klarheit der Melodie u. s. w. zum Vorwurf, wogegen andere in ihr den „Morgen der neuen dramatischen Musik“, ein Meisterwerk von erhabenerer Größe als „Fidelio“ selbst begrüßen. Es blieb lange das Schicksal der vornehmsten Schöpfung Carl Maria von Weber's, mehr von Einzelnen als von der Allgemeinheit nach ihrem vollen Werthe gewürdigt zu werden,

und ihm, der der Welt darin sein Bestes, sein „Herzblut" gegeben, hat dies Mißkennen seiner Gabe die schwersten Stunden seines Lebens, ja ein Stück dieses Lebens selber gekostet. Wäre ihm die Voraussicht vergönnt gewesen, daß die Nachwelt „Euryanthe" einst mit gerechtem Maße messen würde, er hätte sich wol gern über der Mitwelt kargen Beifall getröstet!

Weber's amtliche Obliegenheiten in Dresden hatten sich mittlerweile, zufolge einer ausgedehnten Urlaubsreise Morlacchi's und einer längeren Krankheit Schubert's, derart vermehrt, daß man sich genöthigt sah, ihm durch Anstellung Heinrich Marschner's als Musikdirector Erleichterung zu schaffen. Indessen verblieb ihm nach Schubert's Tode noch immer ein überfülltes Maß von Arbeitslast. Krankheit und vielfältige Kümmernisse über die Nichterfolge seines Lieblingskindes „Euryanthe" lähmten seinem Geiste die Schwingen, und der sonst nie Rastende hüllte sich fünfzehn Monate lang in unfruchtbares Schweigen. Selbst die begeisterte Aufnahme der letztgenannten Oper in Dresden im März 1824, mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle, sowie die Triumphe, die er als Dirigent des musikalischen Theils des Klopstockfestes in Quedlinburg (Juli 1824) feierte, vermochten nicht die Wolken über seinem Haupte zu lichten. „Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte; es kommt mir vor, als hätte ich nie was componirt", schreibt er im Sommer aus Marienbad. Zwar empfing er nach seiner Rückkehr von dort durch die fast gleichzeitig eintreffenden Anträge, für Paris und London Opern zu schreiben, neue Anregung zum Schaffen; doch erst der Beginn des Jahres 1825 zeigt nach langer Ruhezeit die ersten Früchte, die sein Genius ihm wieder gewährte. Das Pariser Anerbieten hatte er ab-

gelehnt, den glänzenden Bedingungen des Impresario des Londoner Coventgarden-Theaters, Kemble, den Vorzug gebend. Die ihm freigelassene Wahl zwischen „Faust“ und „Oberon“ entschied er für den letzteren, und am 30. December 1824 war der erste Act des Textbuches — eines bunten Machwerkes des englischen Dichters Planché, das theils bei Wieland's „Oberon“, theils bei Shakespeare's „Sommernachtstraum“ und „Sturm“ auf Anleihe ausgeht — in seinen Händen. Am 23. Januar 1825 wurden, laut dem Tagebuch, die ersten Ideen zu „Oberon“ gefaßt. Die Composition ward nun, und zwar in englischer Sprache, die Weber zu diesem Behufe erst erlernen mußte, in Angriff genommen, und in schneller Aufeinanderfolge entstanden einige der bedeutendsten Nummern des Werkes. Dann trat zwischen die Vollendung desselben wieder eine halbjährige Pause.

Für sein überhand nehmendes Hals- und Lungenleiden suchte Weber im Juli 1825 durch eine Kur in Ems Linderung. Die mühsam gewonnene Stärkung ließ er den Arbeiten am „Oberon“ zu Gute kommen. Im December wurden dieselben indeß von neuem unterbrochen — die durch Spontini's Mißwollen lang verzögerte Einstudirung der „Euryanthe“ rief ihn nach Berlin. Mit äußerster Anstrengung nur vermochte er die Proben zu leiten. Die Sprache versagte ihm häufig, und nur noch vermittelst eines Dolmetschers konnte er mit dem Orchester verkehren. Am 23. December erfolgte die erste Aufführung, und so mußte der kranke, von tiefer Heimatsehnsucht gequälte Meister das Weihnachtsfest getrennt von seinen Lieben feiern, das letzte Weihnachtsfest, das ihm hienieden noch zu verleben vergönnt war.

Und mit immer unaufhaltsameren Schritten neigten sich die Tage Carl Maria von Weber's ihrem Ende zu. Dennoch,

selbst der dringenden Bitten der bekümmerten Gattin und Freunde ungeachtet, hielt er fest an dem Entschluß, seinen „Oberon" in London persönlich zur Aufführung zu bringen. Das Ergebniß dieser Reise sollte, so hoffte er, die gesicherte Existenz seiner Familie auch nach seinem Tode sein, dessen Nähe er mit furchtbarer Klarheit fühlte. „Ob ich reise, ob ich nicht reise", sagte er zum Archäologen Böttiger, „bin ich in einem Jahre ein todter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater todt ist, während sie hungern, wenn ich bleibe." „Nur wiederkommen möchte ich aber", äußerte er zu einem andern Freund, „Lina, Max und Lexel noch einmal sehen; dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille; aber dort sterben, das wäre hart."

Die ganze Kraft seines Geistes war nun auf die Vollendung seines Werkes gerichtet, und mit ruheloser Hast lag er derselben ob. Die kurze Frist, die ihm zu wirken noch vergönnt blieb, sollte zum Vortheil der Seinen ausgenutzt werden. Und die selbstverleugnende Willenskraft des sterbenskranken Mannes war eine gewaltige, — denn wer von uns, die wir heute den „Oberon" hören, fühlt aus jenen heiter bewegten Klängen die Seufzer und Thränen heraus, unter denen sie geboren wurden? Was auch Leib und Seele des Künstlers darniederbeugte, sein Genius wußte nichts von Todesahnung, er wandelte sorglos auf den Bahnen des Schönen, unangefochten von irdischem Leid. Gerade die sonnigste seiner Opern ist es, die der schattenreichsten Zeit seines Lebens entstammt. Es ist als wollte er uns noch einmal den ganzen bestrickenden Glanz seiner Muse vor die Seele führen, ehe sie auf ewig verstummte. Wahr ist es, so wie der „Oberon" auf uns kam, tritt er als in sich geschlossenes Kunstwerk weit zurück hinter den beiden anderen dramatischen Schöpfungen Weber's. Doch

er ist im Sinne des Componisten nie vollendet worden; lediglich für England und nach Maßgabe der dortigen Verhältnisse erhielt er seine gegenwärtige, allen musikalisch-dramatischen Zusammenhangs entbehrende Gestalt, welche Weber später vielfach umzuschaffen beabsichtigte. „Ich wiederhole“ — heißt es in einem seiner Briefe an den Dichter — „daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas.“ Demgemäß sollte die Musik aus ihrer dem Drama unverhältnißmäßig untergeordneten Rolle, — wie sie nach Weber's eignen Worten der englischen Oper den Charakter eines „Schauspiels mit Gesängen“ gab — emporgehoben, und der sich über Gebühr hervordrängende gesprochene Dialog in Recitative umgewandelt werden. Was Weber selber indessen zu vollenden nicht vergönnt war, wurde ein halbes Jahrhundert später durch fremde Hand vollbracht. Mit Pietät und musikalischem Geschmack gab Franz Wüllner, ein späterer Nachfolger Weber's an der Dresdner Hofcapelle, an seines großen Vorgängers Originalmotive anknüpfend, durch nachcomponirte Recitative dem „Oberon“ wenigstens die mangelnde musikalische Einheit, wenn er ihm auch nicht die dramatische zu verleihen vermochte.

Im „Oberon“ begegnen wir Weber innerhalb einer Sphäre, der sein romantisches Genie sich von je zuneigte und die durch ihn der Tonkunst gewonnen worden ist: der Märchen- und Geisterwelt. Findet sich dieselbe schon bei dem alten Opernfragment „Rübezahl“ (1804), wie bei dem dämonischen Spuk des „Freischütz“, bei der Erscheinung der Emma in der „Eu-

ryanthe“ herangezogen, so gelangt sie im „Oberon“ zur vollen Entfaltung. Durch das Sujet des Werkes sind aber zugleich die Vorzüge und Mängel desselben bedingt. Was der Musik an süßestem Wohllaut innewohnt: die Fülle melodischen Reizes, rhythmischer Grazie, harmonischer Beleuchtung und instrumentaler Farbenpracht, das vereinigt sich in dieser Elfenromantik, um unsern Sinn gefangen zu nehmen. Dagegen liegt es in der Natur der Sache, daß die Wirkung des Ganzen eine mehr äußerliche als innerliche bleibt. Das Märchen und der Orient fordern bei ihrer Verkörperung ein buntes, schillerndes Gewand, und die äußeren Hülfsmittel von Ballet, Decorationen und Maschinerie sind in der That bis zum Ueberfluß zur Anwendung gebracht. Der Text selbst ist mehr eine dramatisirte Erzählung denn ein Drama; von psychologischer Entwickelung der Charaktere, von logischem, organischem Aufbau des Ganzen ist keine Rede in jener Fabelsphäre, darin die Macht des Zufalls herrscht. Statt Individualitäten sehen wir Typen vor uns, die Charakteristik ist in Situationsmalerei abgeschwächt, die Chöre treten in den Vordergrund. Sie sind es, die die poesievollsten Blüten der Oper enthalten und ihr im Verein mit der großen Scene der Rezia und der glänzenden Ouvertüre vornehmlich den Stempel unvergänglicher Jugendschöne aufgedrückt haben. Höchst genial ist die Verwendung zweier arabischer Originalmotive im Haremswächtermarsch (im Finale des 1. Acts). Aus dem Anfang dieser Themen, einem einfachen Terzgang, bildete Weber, wie Jähns nachweist, das einzige im Oberon benutzte Leitmotiv, das, wie schon bei Beginn der Ouvertüre, so allenthalben anklingt, wo es gilt, die Wunderwelt des Morgenlandes oder das Feenreich, das in ihm zunächst seine Heimat hat, zu charakterisiren. In Schilderung der Elfenwelt und der von Geistern belebten Natur

ist Weber ohne Vorgänger. Das phantastische Genre, das in unserer Instrumentalmusik, wie in Cantaten und Bühnenwerken landläufig geworden, dankt ihm sein Entstehen, und so wie der „Freischütz" Heinrich Marschner auf seine Bahnen wies, wie die „Euryanthe" Richard Wagner die Basis für den weiteren Ausbau seiner Ideen darbot und auch auf Meyerbeer ersichtlich einwirkte, war es der „Oberon", der in Mendelssohn und Schumann verwandte Saiten berührte, die am vernehmlichsten im „Sommernachtstraum" und in „Paradies und Peri" wiedertönen.

Nachdem Weber angesichts der englischen Reise seine äußeren Verhältnisse auf's strengste geregelt hatte, sagte er nach einer Vorstellung des „Freischütz" seiner Kapelle schweren Herzens Lebewohl. In der Frühe des 16. Februar 1826 folgte nach einer „halbdurchweinten Nacht" ein tiefergreifender Abschied von den Seinen. Caroline entließ ihn „wie einen Sterbenden". „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!" rief sie zusammenbrechend aus, als die Wagenthür sich hinter ihm schloß.

Und dennoch wirkte die Reise, die sein Freund, der Flötenvirtuos Fürstenau, mit ihm theilte, zunächst belebend auf den Kranken. Er reiste über Paris und empfing dort die Huldigung seiner Kunstgenossen Cherubini, Rossini, Berton, Catel, Paer, Auber. Doch schnell beschleunigte er seine Abreise, als man ihm öffentliche Ovationen darzubringen begann. Am 3. März traf er in London ein, bei Sir George Smart, dem Director der Royal-Music-Band, Wohnung nehmend. Schon sein erstes nicht officielles Erscheinen im Theater zeigte dem Componisten des „Freischütz" den vollen Umfang seiner Popularität in England. Ungleich fanatischer noch als in Deutschland schwärmte man hier für diese Oper, ja des sonst so gemäßigten Volkes hatte sich eine wahre Freischützmanie be-

mächtigt, die den reizbaren Meister allmälig mit Ueberdruß und Bitterkeit gegen sein eigenes Werk erfüllte, das er so tief unter die „Euryanthe“ stellte. Auch „Abu Hassan“ und „Preciosa“ waren in London schon über die Bühne gegangen, und voll gespannter Erwartung lenkte sich die allgemeine Aufmerksamkeit der neuen Erscheinung des „Oberon“ zu. Weber's erstes öffentliches Auftreten in einem „Oratorien-Concert“, deren fünf zu leiten er übernommen hatte, veranlaßte einen Beifallssturm.

Wenige Tage nach seiner Ankunft schon begann er die Proben zu „Oberon“, von den Leistungen der englischen Künstler über Erwarten zufrieden gestellt. Mit Rücksichtnahme auf die besonderen Stimmlagen derselben traf er mancherlei Abänderungen, schrieb auch noch Rezia's Cavatine: „Traure, mein Herz!“, Fatime's Romanze: „Arabien ist mein Heimatland“, sowie zwei Nummern für Braham, seinen Hüon, hinzu, da die heroische Arie im ersten Act, wegen ihrer zu hohen Lage, für diesen unausführbar blieb. Am 9. April brachte er die Ouvertüre, am 10. „Hüon's Gebet“ zum Abschluß. Am 12. ging die Oper, prunkvoll ausgestattet, unter maßlosem Jubel zum ersten Male in Scene. Die Ouvertüre ward da capo gefordert, jedes Musikstück „zwei bis dreimal mit größtem Enthusiasmus unterbrochen“, der Autor, wie er schreibt, „am Ende mit Sturmesgewalt herausgerufen, eine Ehre, die in England noch nie einem Componisten widerfahren ist“.

Die Kritik freilich zeigte sich auch hier karger mit ihrer Gunst als das Publikum. Klagen über „Mangel an Melodie“ und „schwere Musik“ wurden mannigfach laut; nichtsdestoweniger gestaltete sich jede einzelne der zwölf ersten, von dem Componisten geleiteten Vorstellungen zu einem neuen Triumphe. Der bis zur Todesermattung abgespannte Künstler empfand

indessen ein immer brennenderes Verlangen nach Ruhe, eine immer unwiderstehlichere Sehnsucht nach der fernen Heimat. „Ruhe, Ruhe ist jetzt mein einziges Feldgeschrei und soll es wol für lange bleiben. Ich habe all das Kunstgetreibe so satt. — Wo ist der frohe kräftige Lebensmuth hin, den ich sonst hatte? — Ach Gott, das ist nicht zu beschreiben, wie ich jeden Tag zähle," schreibt er an sein Weib. Von geselligen Beziehungen hielt er sich möglichst entfernt. Wenige Häuser der hohen Aristokratie des Landes nur zogen den Tondichter in ihre Kreise, der es, seines leidenden Zustandes halber, versäumt hatte, sich um ihre Gunst zu bewerben, und dessen schlichtes Wesen und unscheinbare, ja hinfällige Erscheinung so gänzlich dessen entbehrte, was ihr allein zu imponiren vermochte. Im Uebrigen verkehrte er nur mit einem kleinen Freundeskreise, dessen vornehmste Elemente neben Smart und einigen anderen englischen Künstlern seine Landsleute Moscheles und Fürstenau bildeten.

Nachdem Weber außer in den Oratorien, auch bei einem philharmonischen Concert und mehreren Benefizen befreundeter Kunstgenossen mitgewirkt hatte, veranstaltete er am 26. Mai ein eigenes, dessen Vorbereitungen, bei der zunehmenden Schwäche des Künstlers, seine Freunde übernehmen mußten. Ihm bangte bitterlich vor demselben. „Meine Musik wird mir täglich widerwärtiger, und es ist wol das letzte Mal, daß ich Concert gebe", schrieb er in die Heimat. Und so war es. Dringenden Bitten der Sängerin Miß Stephens nachgebend, componirte er noch für sie am Tage vor dem Concert den Gesang aus Thomas Moore's „Lalla Rookh:" „From Chindara's warbling fount I come" — sein Schwanenlied. Nur die Singstimme jedoch vermochte seine schwache Hand aufzuzeichnen; die Begleitung spielte er im Concert frei

hinzu, und Moscheles hat sie später bei der Herausgabe ergänzt.

Leider wurden die Hoffnungen, die der Künstler, um der Seinen willen, auf diesen Abend gesetzt hatte, schmerzlich getäuscht, und er verschwendete, von der Aristokratie im Stich gelassen, den letzten Rest seiner Kraft vor einem halb leeren Saal. Völlig zerknickt sank er darnach im Foyer zusammen. „Das ist Weber in London!" rief er mit matter Stimme den Freunden zu, die sich besorgt um ihn versammelten. Dessen ungeachtet dirigirte er noch am 30. Mai im Benefiz-Concert seiner Rezia, Miß Paton, die „Freischütz"-Ouvertüre; fühlte sich aber in Folge dessen dermaßen erschöpft, daß er die ihm zugesagte Benefizvorstellung des „Freischütz", sowie alle weiteren Pläne aufgab und seine Abreise auf den 6. Juni festsetzte, auch seiner Caroline bereits seine bevorstehende Ankunft meldete. „Ich muß fort zu den Meinigen, sie noch einmal sehen", sagte er den Freunden, „und dann geschehe Gottes Wille!"

Am Abend des 4. Juni waren Smart, Göschen, Fürstenau und Moscheles bei ihm. Er unterhielt sich mit ihnen von seiner Reise. Die Bitte, einem von ihnen zu gestatten, während der Nacht bei ihm zu bleiben, wies er mit Bestimmtheit zurück. „Gott lohne Euch allen Eure Liebe!" sagte er, als er ihnen die Hand zum Abschied reichte; dann ließ er sich von Fürstenau und Smart in sein Schlafzimmer geleiten und entließ auch diese mit den Worten: „Nun laßt mich schlafen!" — Es waren die letzten Worte, die seine Lippen gesprochen, und als die Freunde ihn wiedersahen, da war er in Wahrheit schlafen gegangen. Am Morgen des 5. Juni fand man Carl Maria von Weber als Leiche. Fern von den Seinen, im fremden Lande,

in einsamer Stille der Nacht hatte seine Seele den letzten Kampf vollbracht.

Mit Rührung und schmerzlicher Theilnahme durchdrang die Nachricht von dem Tode des Meisters alle Schichten der Bevölkerung Londons, und eine große Zahl Leidtragender folgte seinem Sarge, als man ihn am 21. Juni, unter den Klängen von Mozart's Requiem, zu St. Mary in Moorfields — der katholischen Metropolitankirche Londons — beisetzte. Alle Kunstnotabilitäten der Weltstadt bewarben sich um die Ehre, bei der musikalischen Leichenfeier des großen Todten mitzuwirken, und alle Kunstinstitute zollten seinem Andenken den schuldigen Tribut.

Nicht für immer aber ruhte der deutsche Meister in fremder Erde. Endlich kehrte er zurück zu den Seinen, und seine Heimatsehnsucht ward gestillt. Fünfzehn Jahre nach Weber's Tode bildete sich unter hervorragender Betheiligung Richard Wagner's ein Comité, das sich die Ueberführung seiner Asche nach Dresden zur Aufgabe stellte, und drei Jahre darnach, am 14. December 1844, empfing man daselbst die sterblichen Ueberreste des edlen Künstlers, um sie am nächsten Morgen in der Familiengruft zur letzten Ruhe zu bringen.

Richard Wagner, Weber's Nachfolger nach Amt und Beruf, rief ihm den letzten Gruß in die Ewigkeit nach. Sein aufsteigender Stern neigte sich ehrerbietig vor dem, der ihm heller als irgend ein anderer voranleuchtete auf der erwählten Bahn, und an dem offenen Grabe legte er Zeugniß ab von der Herrlichkeit des Genius, der unserm Volk in Carl Maria von Weber beschieden war. „Nie" — so lauteten seine begeisterten Worte — „nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit

jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte, und in dieser Keuschheit lag Deine Eigenthümlichkeit. Wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmales Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, — Du konntest uns nie verrathen! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben — kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!"

Verzeichniß

der von

Carl Maria von Weber

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Sechs Fughetten für Pianoforte. Salzburg, Mayr.**)

Op. 2. Sechs Variationen für's Clavier über ein Originalthema. München, Selbstverlag.

Op. 3. Six petites pièces faciles pour le Piano à 4 ms. Augsburg, Gombart.

Op. 4. Douze Allemandes pour le Piano. Ebd.

Op. 5. Huit Variations p. l. Piano. Wien, Eder.

Op. 6. Six Variations p. l. P. (av. accomp. d'un Viol. et Vcelle. ad libit.) Vienne, Magasin de l'imprimerie chimique.

Op. 7. Sept Variations p. l. P. sur l'air: „Vien qua, Dorina bella." Augsburg, Gombart.

Op. 8. Grande Ouverture à plusieurs instruments (Peter Schmoll). Ebd.

Op. 9. Thème original, varié p. l. Piano. Offenbach, André.

Op. 10 a. Six pièces p. l. Piano à 4 ms. Augsburg, Gombart.

Op. 10 b. Six Sonates progressives p. l. P. av. Viol. obl. 2 livr. Bonn, Simrock.

Op. 11. Grand Concerto. C-dur. No. I. p. P. av. Orch. Offenbach, André.

---

*) Nach Jähns: „C. M. v. Weber in seinen Werken." Berlin, Schlesinger.

**) Die Angabe sämmtlicher sehr zahlreicher Ausgaben, welche die Weber'schen Compositionen im Lauf der Jahre erlebten, erschien hier zwecklos und beschränkten wir uns daher auf Angabe der Original-Ausgaben.

Von instructiven und populären Sammel-Ausgaben erschienen:

Sonaten und Solostücke f. Pfte. bearb. v. Fr. Liszt. 2 Bde. Stuttgart, Cotta.

Ausgewählte Werke f. Pfte. m. Varianten, desgl. 3 Ouvert. z. Concertvortr., bearb. v. Ad. Henselt. — 3 Ouvert. desgl. v. Liszt. Berlin, Schlesinger.

Op. 12. Momento capriccioso per il P. Augsburg, Gombart.
Op. 13. Fünf Gesänge für eine Singst. mit Pfte. od. Guitarre. Ebd.
Die Schäferstunde — Wiegenlied — Liebeszauber — „Sanftes Licht" — Die Zeit — Kanon.
Op. 14. fehlt im Druck, findet sich aber in Weber's eigenen Verzeichnissen dem „ersten Ton" beigegeben, der wiederum in Hofmeister's Allgem. Musikcatalog als op. 16 genannt ist.
Op. 15. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Bonn, Simrock.
„Meine Lieder" — Klage — Der kleine Fritz — „Was zieht zu deinem Zauberkreise" — Das Röschen — Er an Sie.
Op. 16. fehlt im Druck, findet sich aber in Weber's Verzeichniß und Hofmeister's Catalog dem Recitativ und Rondo: „Il momento s'avvicina" beigegeben.
Op. 17. Grande Ouverture à plusieurs instruments, op. 8, trägt in versch. Ausgaben diese Zahl; ursprünglich hatte sie Weber für sechs Sonaten f. Pfte. m. Viol., das zweite op. 10, bestimmt.
Op. 18. fehlt.
Op. 19. fehlt im Druck, findet sich aber in Weber's Verzeichnissen der 1. Symphonie beigegeben.
Op. 20. Grand Potpourri p. l. Vcelle. av. Orch. Bonn, Simrock.
Op. 21. Grande Polonaise p. l. Piano. Es-dur. Ebd.
Op. 22. 9 Variations sur un air norvégien p. P. et Viol. concertants. Berlin, Schlesinger.
Op. 23. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Meine Farben — Rhapsodie — Maienblümlein — Sonett — An eine Freundin — Heiße stille Liebe.
Op. 24. Große Sonate f. Pfte. C-dur. Nr. I. Ebd.
Op. 25. Fünf deutsche Lieder f. 1 Singstimme mit Guitarre od. Pfte. Berlin, Gröbenschütz & Seiler.
Liebe-Glühen — „Ueber die Berge" — „Laß mich schlummern" — Bettlerlied — „Umringt vom mutherfüllten Heere."

Zwei Concerte und das Concertstück f. Pianoforte solo zum Concertvortr. bearb. v. H. v. Bülow. Leipzig, Senff.

Sonaten, Pfte.-Werke, 2 Albums (Reinecke), Opern und Ouvertüren f. 2 und 4 Hnde. — Lieder — Freischütz, Euryanthe, Oberon, Preciosa im Cl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Sonaten, Stücke, Variat. u. Concerte, Album — Sämmtl. Pfte.-Werke 1 Bd. (Köhler) — Ouvert. u. Opern f. 2 und 4 Hde. — Orig.-Comp. u. Arrang. f. 4 Hde. — Duos, Trio, Quartett — 38 Lieder — Freisch., Eur., Ober., Prec. im Cl.-Ausz. — Freischütz, Concertstück und Ouverturen in Part. Leipzig, Peters.

Sonaten, Stücke, Concerte u. Concertstück, Variat. — Sämmtl.-Pfte.-Werke 1 Bd. — Ouvert. u. Opern f. 2. u. 4 Hde. — Orig.-Comp. und Arrangem. f. 4 Hde. — Duos, Trio, Quartett — Arrang. f. Flöte u. Pfte., für Harm., Pfte. u. Viol. — Album 37 Lieder — Freisch., Eur., Ober., Prec. im Cl.-Ausz. — Braunschweig, Litolff.

Claviercompositionen 2 Bde. (Moscheles) Stuttgart, Hallberger.

Sonaten, Concertst. 2c. (Door), 2 Concerte u. Concertst. m. 2. Pfte. (Mertke) — Ouvert. f 2 u. 4. Hde., Opern f. 4 Hde. Leipzig, Steingräber.

Album (Maas) f. 2 Hde. — 3 Pinto's im Cl.-Ausz. Leipzig, Kahnt.

Sämmtl. Werke. 11 Bde. Berlin, Schlesinger.

Op. 26. Concertino f. Clarinette mit Orch. Leipzig, Peters.
Op. 27. Ouverture z. Beherrscher der Geister (Rübezahl) f. Orch. Ebd.
Op. 28. Sieben Variationen f. d. Pfte. über ein Thema aus Méhul's Josef. Ebd.
Op. 29. Tre Canzonetti p. Soprano coll' accomp. di P. ò di Chitarra. Prag, Haas.
„Ah, dove siete" — „Ninfe se liete" — „Chi mai vi possa."
Op. 30. Sechs deutsche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Schlesinger.
Wiedersehen — „Es stürmt auf der Flur" — Unbefangenheit — Minnelied — Reigen — „Sind es Schmerzen."
Op. 31. Drei Duette f. 2 Sopranstimmen mit Pfte. Ebd.
„Mille volte" — „Va, ti consola" — „Se il mio ben."
Op. 32. Grand Concerto. Es-dur. No. II. p. l. P. av. Orch. Ebd.
Op. 33. Sieben Variationen f. Clar. mit Pfte. über ein Thema aus „Silvana". Berlin, Schlesinger.
Op. 34. Großes Quintett für Clar., 2 Viol., Viola und Vcello. Ebd.
Op. 35. Andante e Rondo ungarese p. il Fagotto princ. con gran Orch. Ebd.
Op. 36. Hymne. „In seiner Ordnung" von Rochlitz, f. 4 Solost., Chor u. Orch. Ebd.
Op. 37. Musik zu Turandot v. Schiller für Orch. Ebd.
Op. 38. Divertimento assai facile p. la Chitarra ed il P. Ebd.
Op. 39. Große Sonate f. Pfte. As-dur. No. II. Ebd.
Op. 40. Air russe (Schöne Minka) var. p. l. Piano. Ebd.
Op. 41. Leier und Schwert (1. Heft) für 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Gebet während der Schlacht — Abschied vom Leben — Trost — Mein Vaterland.
Op. 42. Leier und Schwert (2. Heft) f. 4 Männerst. Ebd.
Reiterlied — Lützow's wilde Jagd — Gebet vor der Schlacht — Männer und Buben — Trinklied vor der Schlacht — Schwertlied.
Op. 43. Leier und Schwert (3. Heft). Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Ebd.
Op. 44. Kampf und Sieg. Cantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance u. Waterloo. Für 4 Solost., Chor u. Orch. Ebd.
Op. 45. Concertino f. Horn mit Orch. Leipzig, Peters.
Op. 46. Die Temperamente beim Verluste der Geliebten. Für 1 Singst. mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Der Leichtmüthige — Der Schwermüthige — Der Liebewüthige — Der Gleichmüthige.
Op. 47. Sechs Balladen u. Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Die gefangenen Sänger — Die freien Sänger — Ballade

— Der Jüngling und die Spröde — Mein Verlangen — Gebet um die Geliebte.

Op. 48. Grand Duo concertant p. Piano et Clar. Ebd.
Op. 49. Große Sonate f. Pfte. D-moll. No. III. Ebd.
Op. 50. Scena ed Aria d'Atalia: „Misera me", f. Sopranst. mit Orch. Ebd.
Op. 51. Scena ed Aria dell'opera Ines de Castro: „Non paventar mia vita", f. 1 Sopranst. mit Orch. Ebd.
Op. 52. Scena ed Aria dell'opera „Elena" di Méhul: „Ah se Edmondo", f. 1 Sopranst. mit Orch. Ebd.
Op. 53 a. Scena ed Aria d'Ines de Castro: „Signor, se padre sei", f. Ten. mit 2 Chören u. Orch. Ebd.
Op. 53 b. Drei Festgesänge f. 4 Männerst. mit Pfte. Ebd.
Lebenslied am Geburtstage — „Schöne Ahnung ist erglommen" („Schmückt das Haus") — Zwei Kränze zum Annentage.
Op. 54. Sieben Volkslieder (1. Heft) f. 1 und 2 Singst. m. Pfte. Leipzig, Peters.
Die fromme Magd — Quodlibet — Liebeslied — Abschied — Alte Weiber — „Wenn ich ein Vöglein wär" — „Weine, weine, weine nur nicht!"
Op. 55. Sieben Variationen üb. ein Zigeunerlied f. Pfte. Berlin, Schlesinger.
Op. 56. Scene u. Arie zu Cherubini's „Lodoiska" f. Sopran m. Orch. Ebd.
Op. 57. fehlt im Druck; findet sich aber in Weber's Verzeichniß dem zweiten op. 53, Festgesänge f. 4 Männerst., beigegeben.
Op. 58. Jubelcantate zur Feier des 50jähr. Regierungs-Antritts Friedrich August I. v. Sachsen, f. 4 Solost. u. vierst. gemischten Chor mit Orch. Berlin, Schlesinger.
Op. 59. Jubel-Ouvertüre (zur gleichen Gelegenheit) f. Orch. Ebd.
Op. 60. Huit pièces p. l. Piano à 4 ms. 2 livr. Ebd.
Moderato — Allegro — Adagio — Allegro — Siciliana — Tema variato — Marcia — Rondo.
Op. 61. Natur und Liebe. Cantate z. Feier d. Augustustages für 2 Sopr., 2 Ten. u. 2 Bässe m. Pfte. Ebd.
Op. 62. Rondo brillante per il Piano. („La gaieté") Ebd.
Op. 63. Trio f. Pfte., Flöte u. Violoncello. G-moll. Ebd.
Op. 64. Acht Volkslieder (2. Heft) f. 1, 2 u. 3 Singst. m. Pfte. Ebd.
„Mein Schatzerl' ist hübsch" — Mailied — Heimlicher Liebe Pein — Gelahrtheit — Abendsegen — Liebesgruß aus der Ferne — „Ei, wie scheint der Mond" — „Herzchen, mein Schätzchen."
Op. 65. Aufforderung zum Tanz. Rondo brill. f. Pfte. Ebd.
Dasselbe mit Arabesken für den Concertvortrag bearb. v. Carl Tausig. Leipzig, Senff.
Dasselbe instrument. v. H. Berlioz. Berlin, Schlesinger.

Op. 66. Sechs Lieder und Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Das Veilchen im Thale — „Rosen im Haare" — „Ich denke dein" — Lebensansicht — Die Lethe des Lebens — Wunsch und Entsagung.

Op. 67. fehlt.

Op. 68. Sechs Gesänge f. vierstimm. Männerchor. Ebd.
Turnierbanket — Ermunterung — Freiheitslied — Schlummerlied — Gute Nacht — Husarenlied.

Op. 69. fehlt.

Op. 70. Große Sonate f. Pfte. E-moll. No. IV. Ebd.

Op. 71. Sechs Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Triolett — Bach, Echo, Kuß — Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen — Umsonst — Lied der Hirtin — Des Künstlers Abschied.

Op. 72. Polacca brillante per il Pianoforte. E-dur. Ebd.
Dasselbe mit dem Largo der Es-dur-Polonaise op. 21 f. Orch. instrum. u. arrangirt v. Franz Liszt. Ebd.

Op. 73. Concert f. Clarinette. F-moll. No. I. mit Orch. Ebd.

Op. 74. Concert f. Clarinette. Es-dur. No. II. mit Orch. (In Weber's Verzeichniß als op. 73 gezählt.) Ebd.

Op. 75. Concert f. Fagott mit Orch. (In Weber's Verzeichniß als op. 74 gezählt.) Ebd.

Op. 76. fehlt im Druck, ist aber in Weber's Verzeichniß der G-dur-Messe beigegeben.

Op. 77. fehlt im Druck, ist aber in Weber's Verzeichniß dem Freischütz beigegeben.

Op. 78. fehlt im Druck, ist aber in Weber's Verzeichniß der Preciosa beigegeben.

Op. 79. Concertstück f. Pfte. (F-moll) mit Orch. Leipzig, Peters.

Op. 80. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Lied von Clotilde — Sehnsucht — Elfenlied — Schmerz — An Sie — Der Sänger und der Maler.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Peter Schmoll und seine Nachbarn. Oper in 2 Aufz. von Jos. Türke. Ouvertüre als op. 8. veröffentl. Augsburg, Gombart.

Sechs Ecossaisen f. Fortepiano. Hamburg, Böhme.

Grablied, „Leis' wandeln wir" f. Canto, 2 Ten. u. Baß mit Begl. v. Blasinstrum. Nr. 6 des Nachlasses. Berlin, Schlesinger.

Quintett aus der Oper „Rübezahl". Nr. 4 d. Nachlasses. Ebd.

Romanza siciliana per il Flauto princ. mit Orch. Nr. 2 des Nachlasses. Ebd.

Sinfonia in C. No. I. (In Weber's Verzeichnissen als op. 19 bezeichnet.) Offenbach, André.

Sinfonia in C. No. II. Berlin, Schlesinger.

Der erste Ton v. Rochlitz, mit Musik zur Declamation u. Schlußchor f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. Bonn, Simrock.
Musikalisches Sendschreiben. M. M. v. Weber: „C. M. v. Weber". Bd. I. Leipzig, Keil.
Serenade: „Horch, leise horch!", f. 1 Singst. mit Pfte. od. Guitarre. Morgenblatt 1810, Nr. 7.
Romanze: „Süße Ahnung dehnt den Busen", f. 1 Singst. mit Pfte. „Winterblüten", Bd. 1. Leipzig, Rein. 1810.
Grand Quatuor p. P., Viol., Alto et Vcelle. Bonn, Simrock.
Rondo alla Polacca f. Ten. mit Orch. in Haydn's Oper „Der Freibrief". Nachlaß. Berlin, Schlesinger.
Duett: „Dich an dies Herz zu drücken", f. Sopr. u. Ten. mit Orch. in Haydn's Oper „Der Freibrief". Nr. 2 d. Nachlasses. Ebd.
Silvana. Romantische Oper in 2 Acten v. Hiemer. Ebd.
Canzonette: „Sicchè t'inganni, o Clori", f. 1 Baßst. mit Pfte. (od. Harfe.) Nr. 11 d. Nachl. Leipzig, Peters.
Canon: „Die Sonate soll ich spielen", f. 3 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken." Berlin, Schlesinger.
Canone a tre: „Canons zu zwei." „Musikal. Hausfreund", 1. Jahrgang. Mainz, Schott.
Recitativ u. Rondo: „Il momento s'avvicina", f. Sopr. mit Orch. Offenbach. André.
Variationen f. Vcello. mit Orch. Nr. 9 d. Nachl. Leipzig, Peters.
„Leck' mich im Angesicht", Canon f. 3 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken". Berlin, Schlesinger.
Abu Hassan. Singspiel in 1 Act v. Hiemer. Bonn, Simrock.
Adagio und Rondo f. Harmonichord (oder Harmonium) mit Orch. Nr. 15. d. Nachl. Leipzig, Peters.
Romanze (Wiedersehen.) f. 1 Singst. mit Pfte. Polyhymnia 1826. Leipzig, Hermann. Nr. 10 d. Nachl.
Schwäbisches Tanzlied f. Sopr., 2 Ten. u. Baß mit Pfte. ad libit. Berlin, Gröbenschütz & Seiler.
Sechs Favorit-Walzer der Kaiserin v. Frankreich, Maria Luise, f. Pfte. Leipzig, Kühnel.
„Zu dem Reich der Töne schweben," Canon f. 4 Singst. Volkskalender v. Gubitz. Berlin. 1862.
„Scheiden und Leiden," Canon f. 4 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken." Berlin, Schlesinger.
Dreistimmige Burleske: „Drei Knäbchen." Nohl, Musiker-Briefe. Leipzig, Dunker & Humblot.
„Deutscher". Original-Walzer f. Orch. Berlin, Trautwein.
„Wer stets hinter'n Ofen kroch", f. Bar. mit dreistimm. Männerchor u. Orch. Für Gubitz' Festspiel: „Lieb u. Versöhnen oder die Schlacht bei Leipzig". Berlin, Vereinsbuchhandlung.
„Wie wir voll Glut", f. Ten. mit Orch. Für d. vorgen. Festspiel. Ebd.
Romanze: „Ein König einst gefangen saß", f. 1 Singst. mit Guitarre. Für Castelli's Diana v. Poitiers. Berlin, Schlesinger.

„Hold ist der Cyanenkranz", zum Festspiel: „Der Weinberg an der Elbe" v. Kind. Bei Vermählung d. Prinz. Maria Anna Caroline v. Sachsen mit dem Erbgroßherzog v. Toscana. Für vier gem. Solo- u. Chorst. m. Orch. Nr. 14 d. Nachl. Leipzig, Peters.
Romanze: Alcanzor u. Zaide. Für 1 Singst. mit Guit. zu Kind's „Nachtlager v. Granada". Nachlaß. Dresden, Friese.
Missa sancta. Es-dur. No. I. Für 4 Solostimm. u. vierstimm. gem. Chor. (Sanctus achtstimm.) mit Orch. (In Weber's Verzeichniß als op. 75 gezählt, welche Zahl das Fagott-Concert trägt.) Paris, Richault.
„Sei gegrüßt, Frau Sonne." Zweist. Lied f. Ten. u. Baß zu Holbein's „Die drei Wahrzeichen". Nachlaß. Dresden, Friese.
Missa sancta. G-dur. No. II. Für 4 Solost. u. vierstimm. Chor mit Orch. Zur 50jähr. Jubelhochzeit des sächs. Königspaares. (In Weber's Werkverzeichniß als op. 76 gezählt.) Wien, Haslinger.
Doppelcanon ohne Text f. 4 Singst. Spohr's Selbstbiographie, B. II.
Der Freischütz. Romant. Op. in 3 Aufz. Text v. Fr. Kind. (In Weber's Verzeichniß als op. 77 gezählt.) Berlin, Schlesinger. Dazu Recitative f. die große Oper in Paris comp. v. H. Berlioz. Paris, Brandus.
Preciosa. Schauspiel in 4 Act. von Pius Alex. Wolff, mit Musik. (In Weber's Verzeichniß als op. 78 gezählt.) Berlin, Schlesinger.
Das Licht im Thale. Ballade f. 1 Singst. mit Pfte. Becker's Taschenbuch z. gesell. Vergnügen. 1823.
Euryanthe. Große heroisch-romant. Oper in 3 Aufz. Dichtung v. Helmina v. Chezy. (In Weber's Verzeichniß als op. 81 gezählt.) Berlin, Schlesinger.
„Elle était simple et gentilette", Romanze f. 1 Singst. mit Pfte. Paris, Richault.
Schützenweihe. Lied f. 4 Männerst. mit Pfte. ad libit. Melodien zu Weiterhausen's „Liederbuch f. deutsche Krieger u. deutsches Volk". 2. Aufl. Darmstadt.
Oberon. Romant. Oper in 3 Acten. N. d. engl. Originaltext des J. R. Planché, deutsch v. Th. Hell. Berlin, Schlesinger.
Marsch f. Harmonie-Musik. od. großes Orch. mit Chor. Nr. 8 u. 13 des Nachlasses. Leipzig, Peters.
Gesang der Nurmahal aus Thomas Moore's Lalla Rookh: „From Chindara's warbling fount I come" f. 1 Sopranst. m. Pfte. Von Moscheles herausgegeben.
Cantate: „Auf hinaus in's frische Leben" (ursprüngl. „Du bekränzend unsre Laren") für 4 Solost. u. 4 st. gem. Chor m. Pfte. mit umgedichtetem Text herausg. v. Carl Banck. A. d. Nachlaß. Leipzig, Kistner.
Die drei Pinto's. Kom. Oper in 3 Act. v. Th. Hell. A. d. Nachl. Ergänzt v. G. Mahler. Leipzig, Kahnt's Nachfolger.

II. Bearbeitungen.

Clavierauszug der Oper „Samori", v. Vogler. Wien, Mollo & Comp.
Zehn schottische Nationalgesänge, mit Vorspielen, Gesangsbegl. und Nachspielen f. Flöte, Viol., Vcello. u. Pfte. versehen. Leipzig, Probst.

III. Schriften.

Hinterlassene Schriften. 3 Bde. Dresden u. Leipzig, Arnoldische Buchhandlung. 1828. (In Max Maria v. Weber's: C. M. v. Weber, Bd. III. Leipzig, Keil, wieder abgedruckt.)
Reisebriefe an seine Gattin. Herausgeg. v. Carl v. Weber. Leipzig, A. Dürr. 1886.

Franz Schubert.

Es ist eine häufig laut werdende, nur zu berechtigte Klage, daß der Genius hienieden rauhe Bahnen wandele, und vornehmlich unserem Volke ist der herbe Vorwurf nicht erspart geblieben, daß es seinen größten Geistern zumeist erst nach ihrem Tode den Dank und die Anerkennung darzubringen pflege, die es den Lebenden vorenthielt. Weniger aber hat kein anderer unsrer großen Musiker von der Gunst und Theilnahme seines Volkes erfahren, kärglicher haben Glück und Sonnenschein keinem ihre Gaben zugemessen, als Franz Schubert. Keins der Güter, die das Schicksal seinen Lieblingen in den Schos wirft, weder Gold, noch Ruhm, noch Liebesglück, ward ihm zu Theil. Der Beifall der Menge und die Gunst der Großen dieser Erde dankten ihm nicht für seine Wundergaben. Arm und unbeachtet ging er, der Tönereiche, durch's Leben; nur sich selbst zur Lust sang er, weil er nicht anders konnte, bis der Tod dem Unermüdlichen Schweigen gebot und die Welt ihn verlor, noch bevor sie wußte, was sie in ihm besessen. Heute freilich, wo sein Name in Aller Herzen, seine Lieder in Aller Munde leben, wo wir stolzen Blickes auf sein reiches Vermächtniß schauen als auf einen uns längst

gesicherten unveräußerlichen Besitz, bedenken wir kaum, daß jedes einzelne der nahezu siebzig Jahre, die seit seinem frühen Tode verflossen, daran mitwirken mußte, uns den Werth dieses Besitzes in's Bewußtsein zu bringen, ja diesen Besitz selbst erst zum großen Theil an's Licht zu fördern. Jahr um Jahr hob man neue Schätze aus seinem Nachlaß. Doch erst jetzt, nun uns in der vollendeten monumentalen Gesammtausgabe seiner Werke, die wir Breitkopf und Härtel in Leipzig danken, die ganze überwältigende Summe seines kurzen künstlerischen Tagewerks vor Augen liegt, vermögen wir die Größe dieser Erbschaft voll zu ermessen.*)

„Wenn Fruchtbarkeit", sagt Robert Schumann, „ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der größten." Aber nicht allein die Menge, mehr noch die Bedeutung seiner Gaben haben ihn neben unsre besten und größten Tondichter gestellt. Romantiker vom reinsten Wasser, wie sich dies schon durch das subjectivere Wesen, das häufig fühlbare Übergewicht des Ideellen über das Formelle bei ihm kund giebt, trägt er doch auch manches vom Classiker an sich. Die lautere Naivetät seines Schaffens, die krystallhelle Klarheit seiner Gebilde, ihre

*) Nur die 600 Lieder der Serie XX liegen zur Stunde noch nicht vollzählig vor. Die übrigen Serien umfassen: I. 8 Symphonien, II. 7 Ouvertüren 2c. f. Orch., III—VI. Octett, Streichquintett, 15 Streichquartette, 1 Streichtrio. VII. Pfte.-Quintett, -Quartett und 2 -Trios 2c. VIII. Sonaten 2c. f. Pfte. u. 1 Instr. (8 Nrn.) IX. Vierhändiges. (32 Nrn.) X. 15 Pfte.-Sonaten. XI. Phantasien 2c. f. Pfte. (16 Nrn.) XII. Tänze. (31 Nrn.) XIII. 7 Messen. XIV. 22 kleinere Kirchencomp. XV. 15 Opern u. Schauspiel-Musiken. XVI. 46 Gesänge f. Männerchor. XVII. 19 Gesänge f. gem. Chor. XVIII. 6 Ges. f. 3 u. mehr Frauenstimmen. XIX. Terzette, Duette 2c (36 Nrn.) XXI. (Suppl.) Unvollendetes.

Leichtigkeit und Freiheit von allem Erdendrucke gemahnen an die heitere Ruhe classischer Gestaltungsweise und lassen es nicht vergessen, daß seine Jugend mit dem goldnen Zeitalter der Tonkunst zusammenfiel. Darf man ihn doch als Liedercomponist als den letzten der großen Wiener Meister bezeichnen, in deren Werken sich Fülle des Geistes mit sinnlicher Schönheit zu vollkommener Harmonie verband.

Ueberblicken wir die erstaunliche Anzahl seiner Schöpfungen, so gewahren wir keine Kunstart, von der höchsten herab bis zur geringsten, der er nicht die Spuren seines Genius aufgedrückt hätte. Einige seiner Compositionen für Kammermusik und seine Symphonien in H-moll und C-dur behaupten eine bleibende Stelle unter den Meisterwerken unserer Musikliteratur. Seine eigenste Sphäre aber bleibt das Lied; als Schöpfer desselben im modernen Sinne hat er seine höchste Bedeutung gewonnen. Schubert war der Erste, der, während seine Vorgänger und Zeitgenossen das Lied mehr objectiv behandelten, dasselbe aus der Form des Allgemeinen loslöste und es individualisirte, indem er es nach Form und Ausdruck neu gestaltete. In dieser Beziehung hat man ihn als den Lieder-Beethoven bezeichnet.*) Sein eigentlichster Inhalt culminirte in lyrischen Gaben, ja seine kunstgeschichtliche Mission wies ihn auf die Entwickelung einer Kunstform hin, die nicht wie die anderen Musikgattungen von den großen classischen Meistern bereits zur Vollendung geführt worden war. Die Voraussetzungen zu einem musikalischen Liederfrühling hatten sich erfüllt. Einen Blütenreigen ohne Ende hatte die lyrische Poesie unseres Vaterlandes im Anschluß an Goethe

*) Louis Köhler, „F. Schubert's Leben und Schaffen". Mus. Centralblatt II. Nr. 12 u. ff.

hervorgezaubert, der nur der Wiedergeburt in Tönen zu harren schien. Andrerseits war das geistige und technische Wesen des begleitenden Instrumentes, dank Beethoven, der dem Clavier seine unsterblichen Sonatendichtungen anvertraut hatte, inzwischen zur Genüge ausgebildet worden, um das gesungene Wort durch den vollen Reichthum der Harmonie und Figuration zu unterstützen. So brauchte Schubert sich nur der vorgefundenen Errungenschaften zu bemächtigen, brauchte im Grunde nur an Beethoven's Liederkreis „An die ferne Geliebte" anzuknüpfen, um eine neue lyrische Phase in der Entwicklung der Tonkunst einzuleiten.

Der Instinkt des Genies, nicht Reflexion leitete ihn bei Erfassen seiner künstlerischen Aufgabe. Dank einer unglaublich üppigen Einbildungskraft über einen Melodienschatz verfügend, dem sich an Unversieglichkeit kaum ein andrer als der Mozart's vergleichen läßt, und dessen Reize eine überaus aparte Harmonik noch erhöhte, strömten seine Lippen über von Liedern ohne Ende. Was die Menschenbrust bewegt an Lust und Leid, das klingt er in Tönen aus. Eine unendliche Mannigfaltigkeit an Stimmungsnüancen, die ganze Scala der Gefühle, vom Lächeln der Freude bis zum Ausbruch der Verzweiflung, steht seiner Tonsprache zu Gebote, und er bannt sie in den engen Rahmen des Liedes. Was Wunder, da die Kunstgattung, der er seine Pflege vorzugsweise widmete, eine specifisch deutsche ist, daß seine Lieder vor allem ihn zum Liebling des deutschen Volkes machten, das ihm vor andern den Ruhm des liederreichsten Volks der Erde dankt? Volksthümlicher als er ist kein andrer Liedermeister geworden. Oder wer nennt ein Kunstlied, das sich an Popularität dem „Erlkönig" oder dem „Wanderer", dem „Ständchen" oder den „Müllerliedern" vergleichen dürfte?

Stand auf instrumentalem Gebiet unter seinen Zeitgenossen noch ein Höherer, Gewaltigerer, wenn auch kein Geringerer als Beethoven über ihm, im Bereich des Liedes erklomm er höchste Höhen. Wol neben, doch wahrlich nicht über ihm sind die Meistersänger, die nach ihm kamen: Robert Schumann und Robert Franz zu nennen. Die reichste, ursprünglichste Musiknatur unter ihnen, der echteste Sänger von Gottes Gnaden war ohne Zweifel der Erstgeborene. Im Gegensatz zu ihm, dem das rein Musikalische als das Wesentlichste galt, rückten seine Nachfolger, moderner Bildung und poetisirender Neigung gemäß, die poetische Intention mehr in den Vordergrund, und ihre musikalische Auslegung des Dichterwortes empfing ein subjectiveres Gepräge. Ihrer reflectirenden Art gegenüber tritt seine naive Unmittelbarkeit in's hellste Licht. Mit ihm aber, so scheint es, kam der Tonkunst die Naivetät für lange abhanden. Bei ihm ist nichts reflectirt. Sich selber fast unbewußt, entquoll ein unaufhaltsamer Strom von Melodie seinem Innern. Absichtslos und selbstgenügsam, geräuschlos und still wie die Natur selbst, waltete schaffend sein Genius; still und geräuschlos, selbstgenügsam wie sein Wirken stellt sich auch sein äußeres, persönliches Leben der Betrachtung dar.

Als schlichter Eltern Kind kam Franz Schubert am 31. Januar 1797 in Wien auf die Welt.*) Sein Vater, der Abkömmling eines Bauerngeschlechts aus Oesterreichisch-Schlesien, der sich in der Hauptstadt der Monarchie zu einem tüchtigen Schulmann gebildet hatte, leitete in der Wiener Vorstadt Himmelpfort-

*) Sein Geburtshaus auf der Nußdorfer Straße — es trägt jetzt die Nummer 54 — ist durch eine Gedenktafel und eine allerdings überaus armselige Miniaturbüste des Liederfürsten kenntlich.

grund die zur Pfarre Lichtenthal gehörende Schule „Zu den heiligen vierzehn Nothhelfern“. Seit seinem neunzehnten Lebensjahre schon mit Elisabeth Fitz aus Schlesien, einer ehemaligen Köchin, verheiratet, wurde er in dieser Ehe mit vierzehn Kindern, unter denen Franz der vierte Sohn war, beschenkt. Dieser für die beschränkten Verhältnisse eines armen Schulmeisters ohnehin verhängnißvolle Familiensegen aber vermehrte sich noch um fünf Kinder, als er nach dem Tod seiner Gattin 1813 ein zweites Ehebündniß mit einer Wiener Fabrikantentochter schloß. Das gesammte Jahreseinkommen des Familienoberhauptes belief sich, laut Dr. Max Friedländer's im Nachstehenden mannigfach benutzten „Beiträgen zur Biographie Franz Schubert's“ *), auf nicht mehr als etwa 400 fl. österreichischer Währung, d. i. nach unserm Gelde 700 Mark. So waren Mangel und Sorge denn die unausbleiblichen Gäste des Hauses, darin Franz Schubert aufwuchs, wie sie ihn beharrlich begleiteten bis an sein frühes Grab. Von seinem sechsten Jahre an ließ ihn der Vater die Schule besuchen. Er zeichnete sich, dessen Mittheilungen zufolge, bald als der erste unter seinen Mitschülern aus.

Auch sein früh zu Tage tretendes musikalisches Genie fand seitens des Vaters zunächst bereitwillige Förderung. Er selber brachte, gemeinsam mit seinen ältesten Söhnen Ignaz und Ferdinand, dem jüngsten die Elementarkenntnisse im Clavier- und Violinspiel bei. Dann übernahm der regens chori Michael Holzer seine musikalische Weiterführung. Dabei waren die Fortschritte des Knaben so staunenerregend, daß der Lehrer mit Rührung versicherte, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben.

„Er hat die Harmonie im kleinen Finger!“ rief Holzer

*) Als Manuscript gedruckt. Berlin, Haack.

begeistert aus, als er Franz einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte. Elf Jahre alt, genoß der Kleine als tüchtiger Sopransänger und Violin- oder Bratschenspieler, ja als gelegentlicher Organist auf dem Chor der Lichtenthaler Pfarrkirche in der Nachbarschaft schon einer gewissen Berühmtheit. Im October 1808 aber wurde ihm nach trefflich bestandener Prüfung die erwünschte Aufnahme als Sängerknabe in die von Salieri geleitete kaiserliche Hofkapelle und damit zugleich ein Stiftsplatz im Wiener Stadtconvict zu Theil. Dieses von Mönchen beaufsichtigte Institut bot seinen Zöglingen neben dem vom benachbarten Universitäts-Gymnasium gewährten wissenschaftlichen Unterricht, Kost und Wohnung dar, wenn freilich auch in so unzulänglicher Weise und unter so strenger klösterlicher Zucht, daß Schubert dasselbe als „Gefängniß" bezeichnet. Dagegen eröffnete sich seinem Talent hier eine förderliche praktische Schule. Durch die Mitwirkung bei der sonn- und festtägigen Kirchenmusik in der Hofburgkapelle, wie durch die täglich stattfindenden Übungen im Orchester- und Quartettspiel, bei denen er sich bald an der ersten Violine, bald auch am Dirigentenpult bethätigte, bildete sich sein Tonsinn an den Werken der besten Meister. Bewegten ihn, nach den Mittheilungen seines Freundes und Convictgenossen Josef von Spaun*), die Adagios der Haydnschen Symphonien auf das innigste, ja meinte er in Mozart's G-moll-Symphonie die Engel singen zu hören, so galt sein höchstes Entzücken doch den Werken Beethoven's, des Tonheros, zu dem er sein Lebenlang als zu seinem höchsten Ideal

*) „Erinnerungen an F. Schubert", zum ersten Mal vollständig veröffentlicht von La Mara: „Classisches und Romantisches aus der Tonwelt." Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1892.

emporschaute. Obendrein gewährte ihm das Convict die Möglichkeit, seine eigenen jugendlichen Erzeugnisse zur Aufführung zu bringen. Schon componirte er ja nach Herzenslust. Als dreizehnjähriger Knabe hatte er sich bereits in der Stille in allen Gattungen seiner Kunst versucht — Versuche, die später von ihm vernichtet wurden — und nie kehrte er an Ferientagen im Elternhause ein, ohne für die von Vater und Brüdern mit ihm betriebenen „Hausmusiken" ein neues Streichquartett in Bereitschaft zu haben. Dabei erwies sich der Jüngste unter ihnen als der musikalisch Empfindlichste, der die Fehler der Andern gewissenhaft rügte und verbesserte. „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein!" bemerkte er schüchtern hinter seinem Violapult hervor, wenn demselben etwas Sterbliches passirte, und seine Belehrung wurde, wie es heißt, ohne Widerrede hingenommen.

Scheu und schamroth bekannte er sich mit Vortrag einer Menuett eigner Erfindung Spaun gegenüber einmal zu seinen, im Convict bisher nur im Geheimen geübten compositorischen Neigungen. Als er dem Freund ein andermal ein paar von ihm in Musik gesetzte Klopstock'sche Lieder vorsang und auf seine Frage: „Glauben Sie wirklich, daß aus mir etwas werden wird?" die Versicherung empfing, er sei schon jetzt recht viel, gab er zur Antwort: „Ich glaubte auch schon, es könnte etwas aus mir werden — aber wer vermag nach Beethoven etwas zu machen?"

Ungehindert durfte er sich seinem Schaffensdrang überlassen, seit ihn die Freigebigkeit des hülfreichen Spaun riesweise mit dem unentbehrlichen Notenpapier versorgte, das sich selbst anzuschaffen ihm seine Armuth verwehrte. Als einer der Erstlingsversuche vom Jahre 1810 ist eine große vierhändige Phantasie: die sogenannte „Leichenphantasie" be-

kannt geworden, zu der ihn Schillers Gedicht, das er auch als Lied componirte, angeregt hatte. Sie zeigt, ebenso wie ein Lied „Der Vatermörder“, das er „seinen geliebten Eltern zu Weihnachten 1811“ widmete, des Knaben seltsame Vorliebe für gruselige Stoffe. Das erste seiner Lieder, „Hagar's Klage“, in dem sich bereits ein bewußtes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks verräth, kam durch einen glücklichen Zufall vor Salieri's Augen und bestimmte diesen, dem jungen Musikgenie im Hoforganisten Ruzicka einen besonderen Compositionslehrer zuzuweisen. Aber schon nach der zweiten Stunde erklärte auch der neue Meister: „Dem kann ich nichts lehren, der hat's vom lieben Gott gelernt!“ So übernahm denn Salieri im Juni 1812 in höchsteigner Person die weitere Ausbildung dieses ungewöhnlichen Schülers.

Da Schubert noch nie eine Oper gehört hatte, bot Spaun ihm während der Ferien auch dazu Gelegenheit. Bei den bescheidenen Mitteln, über die er verfügte, mußten die Freunde freilich — so erzählt er — „ihr Hauptquartier im fünften Stock aufschlagen“. „Die Schweizerfamilie“ von Weigl, Cherubini's „Medea“, „Johann von Paris“, „Aschenbrödel“ &c. entzückten Franz; „glühend verließ er immer das Theater. Über alles aber ergriff ihn „Iphigenia auf Tauris“ von Gluck.“ Auch „Fidelio“ lernte er kennen und lieben. Die auf der Bühne gewonnenen Eindrücke forderten ihn selbst zu dramatischer Gestaltung auf, und nachdem Salieri dem sechzehnjährigen Jüngling gesagt hatte, er könne nun schon eine Oper schreiben, blieb er eine Zeit lang vom Unterricht weg, um dem erstaunten Meister sodann die Partitur einer dreiactigen Oper: „Des Teufels Lustschloß“ (von Kotzebue) vorzulegen.

Nach fünfjährigen Studien verließ Schubert Ende October 1813 das Convict und kehrte in das Elternhaus zurück.

Um der Militärpflicht zu entgehen und wol mehr noch, um sich dem Gebot seines Vaters gehorsam zu zeigen, trat er als Hülfslehrer in dessen Elementarschule ein. Kindern die Anfangsgründe im Lesen, Schreiben und Rechnen beizubringen, das war nun drei Jahre lang das Los eines Genies, das im Jahre 1814 bereits ein Lied wie „Gretchen am Spinnrad", 1815 den „Erlkönig" zu schaffen vermochte. Unter härtesten Kämpfen nur verstand sich Schubert zu einem Beruf, dessen bleierner Druck seiner nach Freiheit dürstenden Künstlerseele unerträglich dünkte. Doch weichen, passiven Naturells, wenig auf Thatkraft angelegt, wie er war, nahm er den Kampf mit den Verhältnissen nicht auf, er unterwarf sich ihnen. Welches Märtyrerthum mochten diese Jahre für ihn umschließen! Und dennoch, selbst in aller Enge und Nüchternheit, unter allem Druck und Zwang seines äußeren Lebens schöpfte sein Genius aus dem Born des Unendlichen und trank nie versiegende Fülle und ewiges Genügen. Gewiß war Schubert nichts weniger als ein Idealist, auch nicht was die Welt einen Träumer nennt. Jener stillen Weise süßer Träumerei, wie wir sie an Schumann und Chopin kennen, begegnen wir bei ihm nirgends. Das schwelgende Versinken in Träume, die Seligkeit des Traumgenusses ist ein Product jüngerer, selbstsüchtigerer Tage, von dem die classische Welt nichts weiß, in der Franz Schubert geboren ward. Sein Wesen haftete am Natürlichen, ein realer, lebenskräftiger Pulsschlag durchströmte dasselbe und ließ sein gesundes Sinnenleben sich nicht verlieren in schattenhaften Traumgebilden. War er doch das echte Kind Wiens, seiner schönen Vaterstadt, deren Wesen und Natur er wie kein Anderer zu tönendem Ausdruck brachte. Die naive Lebenslust, die leichtlebige natürliche Art, der liebenswürdige Mutterwitz, die Gemüthswärme

und Phantasiefülle, die den Wiener charakterisiren, finden in seinen goldnen Melodien ihren treuen Widerhall. So haben seine Schöpfungen sich nicht losgelöst vom Boden der Wirklichkeit; irdischer Schmerz und irdische Freude athmen in ihnen und ergreifen uns mit der unwiderstehlichen Macht der Wahrhaftigkeit. Wie seinem Leben freilich das Mißgeschick ein treuerer Gefährte war als das Glück, so sind ihm aus thränenreicher Saat auch die Mehrzahl seiner unvergänglichsten Gebilde aufgegangen. Keine Spur ist bei ihm von der nervösen Reizbarkeit, der wir so häufig bei Musikern begegnen. Es ist ein gesunder, kein kranker, selbstgeschaffener Schmerz, der durch seine Weisen hindurch klingt. Seine Natur war zu einfach und schlicht, um sich grübelnd in sich selber zu vertiefen; er war nicht zum Denker geboren, und der einfache Bildungsgang, den er durchschritt, hat ihn nicht dazu werden lassen. Denn mißverstehen würden wir Schubert's Sein und Wesen, wollten wir in ihm den Träger einer classischen Bildung suchen, wie sie Beethoven repräsentirt, oder einer universellen, wie wir sie an den jüngeren Meistern Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner kennen. Das Maß einer gewöhnlichen Durchschnittsbildung seiner Zeit, nicht mehr und nicht weniger war sein Theil. Seine Studien reichten, nach seines Freundes Bauernfeld Zeugniß, kaum über das Gymnasium hinaus, und er blieb sein kurzes Leben lang Autodidakt. Wie er in seinem Fache aber die Meister und Muster kannte, war er auch in der Literatur — seine charakteristische Auffassung und Wiedergabe der verschiedenen Dichterindividualitäten beweist es — keineswegs unbewandert. Nur der Dichter kann den Dichter so verstehen. Freilich nicht Worte, sondern Töne waren seine natürlichste Sprache, und wenn sich in den uns vereinzelt erhaltenen Tagebuchfragmenten (von 1816 und 1824), Gedichten

und Briefen eine gewisse Ungelenkigkeit des Ausdrucks bemerkbar macht, so ist seine melodische Beredtsamkeit um so überströmender. Wo haben die Leichtigkeit und Massenhaftigkeit seiner Production in der Geschichte der Tonkunst ihres Gleichen? Phantasiebegabt bis zum Überfluß, einer strengen methodischen, ihm Maß und Selbstkritik anbildenden Zucht entbehrend, wie sie beispielsweise Mozart und Mendelssohn geleitet, vollzog sich seine künstlerische Entwicklung nicht wie bei jenen in stetigem harmonischen Fortschreiten, sondern rasch und unaufhaltsam. Gelangten demgemäß jene in aller Frühe zu großer formeller Meisterschaft, sodaß ihre ersten Werke mehr von der Freude am Spiel mit Formen als von einem individuellen Inhalt erzeugt zu sein scheinen, so macht sich bei Schubert zeitig eine Fülle des Gehaltes geltend, die nur langsam und allmälig der knappen Form sich fügt. Seinen quellenden Melodienreichthum den Formenschranken anzupassen, wurde ihm außerhalb des Liedes sein Lebenlang sauer, und die ihm abgehende Beherrschung seines Genies blieb der einzige Mangel seines wundervoll reichen künstlerischen Wesens.

Wol hat Salieri, bei dem Schubert auch nach seinem Abgang vom Convict seine Studien bis 1817 fortsetzte, zum Theil die Verantwortung dafür zu tragen. Überhaupt kann man nicht behaupten, daß er der rechte Lehrer für ihn gewesen sei. Verlangte er doch, wie Spaun erzählt, von Schubert, daß er sich nicht mehr mit der barbarischen deutschen Sprache befasse, sondern italienische Gedichte in Musik setze; welche Forderung sein Schüler damit beantwortete, daß er in seinem kurzen Leben mehr denn 600 deutsche Lieder componirte. Nichtsdestoweniger legte Schubert so ersichtlichen Werth auf den Unterricht des seiner Zeit hochberühmten Meisters, daß er sich bei vier Werken auf dem Titelblatt den „Schüler

des Herrn von Salieri" nennt. Auch dieser war stolz auf seinen Jünger und als derselbe im Jahre 1814, bei Gelegenheit des hundertjährigen Jubiläums der Lichtenthaler Pfarrkirche, eine für diesen Zweck componirte Messe (in F) unter persönlicher Leitung zur Aufführung brachte, umarmte er ihn nach beendeter Feier hocherfreut mit den Worten: „Franz, Du bist mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird!"

Zeigen Schubert's erste Symphonien (in D und B) aus den Jahren 1813 und 1814 ihn neben anderen Arbeiten noch derart im Banne seines großen Vorbildes Beethoven, daß es darin zu directen Anklängen an ihn kommt, so gewahren wir unter der reichen, künstlerischen Ausbeute des nächstfolgenden Jahres 1815 eine Tondichtung, die für seine erlangte Reife und Eigenart, wenigstens auf dem ihm eigensten Gebiete, beredt genug zeugt: den „Erlkönig". Über dessen Entstehung berichtet Spaun: „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater auf dem Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Clavier besaß, in das Convict, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Theilen aufmerksam und mit Theilnahme durch und war tief bewegt über die Composition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Clavier anklingend, wie

sie hier nothwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse."*)

In der That, was der Tonkunst innerhalb der Schranken des Liedes an Gewalt dramatisch-dämonischen Ausdrucks verliehen ward, hier erscheint es zu hinreißender Wirkung gebracht. Eine neue Weise, wie sie nie zuvor im Lied erklungen, wird hier zum ersten Mal angeschlagen. Mögen puritanische Kunstrichter immerhin ob des Zwiespalts zwischen der nordisch herben Einfachheit der Goethe'schen Ballade und der südlich blühenden Sinnlichkeit der Musik rechten, die unwiderstehliche Macht dieser genialen Tonsprache wird doch allezeit der ästhetischen Bedenken spotten; hat nicht auch die Erfahrung der Theorie Unrecht gegeben? Wie kein anderes von Schubert's Liedern trug der Erlkönig seinen Namen in die Welt hinaus und erweckte ihm allerwärts begeisterte Freunde und Verehrer. Nur zum Herzen des Dichters fand diese wunderbare Musik nicht so bald ihren Weg.

Um seinen schüchternen Freund mit Goethe in Verbindung zu bringen, sandte Spaun im April 1817 eine Anzahl Schubert'scher Compositionen von Goethe'schen Gedichten an den Olympier in Weimar, mit der Bitte, sie ihm „in Unterthänigkeit weihen zu dürfen". Aber eine Antwort darauf erfolgte ebensowenig als auf ein zweites directes Schreiben Schubert's vom Jahre 1825, das die Goethe gewidmeten Lieder: „An Schwager Kronos", „An Mignon" und „Ganymed" begleitete. Dasselbe lautet:

---

*) Es war die scharf dissonirende kleine Secunde bei „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!", die mit Recht als charakteristisches Wahrzeichen des sich auf dem Gebiet des Liedes oder der Ballade vollziehenden Fortschritts bezeichnet werden konnte.

„Euer Excellenz!

Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Composition Ihrer Gedichte meine unbegrenzte Verehrung gegen Ew. Excellenz an den Tag legen zu können, und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg dieses Wunsches als das schönste Ereigniß meines Lebens preisen.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster Diener

Franz Schubert m. p."

Leider sollte dies erhoffte „schönste Ereigniß seines Lebens" den sich so unterwürfig vorstellenden großen Tonmeister nicht erfreuen. Während Goethe für die am selben Tag eintreffende Sendung der ihm dedicirten Erstlings-Quartette seines Lieblings, des sechzehnjährigen Mendelssohn, die herzlichsten Dankesworte fand, hatte er für Schubert's geniale Tonspende nur eine karge Erwähnung in seinem Tagebuch übrig. Von Zelter'schen und Reichardt'schen Einflüssen befangen, fehlte dem Dichterfürsten das Verständniß für eine musikalische Lyrik unvergleichlich höheren Stils. Nur der unwiderstehlichen Vortragsgewalt einer Schröder-Devrient gelang es, ihm noch kurz vor seinem Hingange (1830) die ihm bis dahin fremd gebliebene Bedeutung von Schubert's „Erlkönig" zu erschließen. Aber der ihn gesungen, lag nun schon im Grabe. Es gehört zur Tragik in Schubert's Leben, daß er, der nach Spaun's Worten, „Goethe's Dichtungen wesentlich seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt", er, der ihnen in's innerste Herz schaute, um ihnen sein verklärendes musikalisches Leben zu leihen, für seine begeisterte Hingabe an die Gestaltungen des Dichters von diesem selbst nur kalte Ablehnung erfuhr. Zählen doch seine Umdichtungen Goethe'scher Gesänge, deren wir über achtzig besitzen, — es sei nur

an „Rastlose Liebe" „Gretchen am Spinnrad", Mignon's „So laßt mich scheinen", „Wanderers Nachtlied", „Suleika", „Haideröslein" erinnert — zu seinen unvergänglichsten Meisterthaten.

Das Geburtsjahr des „Erlkönigs" (1815) war das fruchtbarste in Schubert's Leben. Es sah zwei Messen und andere Kirchenwerke, eine Symphonie, zahlreiche Claviercompositionen — darunter vier Sonaten — sowie sieben Opern und Singspiele („Der vierjährige Posten", „Fernando", „Claudine von Villabella", „Die beiden Freunde von Salamanca", „Der Spiegelritter", „Der Minnesänger" und „Adrast") und über 130 Lieder entstehen. Von letzteren, unter denen die herrlichen „Gesänge Ossian's" hervorragen, entfallen allein 45 auf Goethe'sche Gedichte. Mit einer Reihe Balladen, wie Schiller's „Bürgschaft" und anderen, brachte der junge Componist dem mit Vorliebe dem Epischen zugewandten Zeitgeschmack seinen Tribut dar. Zumsteeg's Balladen, die ihn, wie Spaun erzählt, „auf's tiefste ergriffen", und die nicht ohne Einfluß auf ihn blieben, mögen ihn dazu veranlaßt haben. Von den genannten Opernpartituren sollte keine einzige das Licht der Lampen erblicken. Schubert huldigte der dramatischen Muse lebenslang mit viel Beharrlichkeit und wenig Glück. Die Bühne hat sich bei seinen Lebzeiten sowol, als mit geringen Ausnahmen auch nach seinem Tode, seinen größeren dramatischen Werken verschlossen, und nur die bescheidensten seiner diesbezüglichen Leistungen, die sich ausschließlich auf das Melodrama und Singspiel beschränkten, war es ihm vergönnt, je aufgeführt zu sehen. Des Vortheils eines praktischen Studiums, der Möglichkeit Erfahrungen zu sammeln und sie weiterhin zu verwerthen, ging er damit verlustig; ob aber der große Liedermeister, dessen dramatische und symphonische Versuche nach Liszt's Ausspruch nur als accessorisch in seiner arbeits-

reichen Laufbahn zu betrachten sind, selbst im intimen Umgang mit der Bühne gelernt haben würde, ihre Bedingungen zu erfüllen, wer weiß es?

Reich an schöpferischen Ergebnissen war auch das folgende Jahr. Eine unvollendete Oper „Die Bürgschaft", zwei Symphonien, eine Messe, Liederperlen wie den „Wanderer", die Harfner-Gesänge und vieles andere umfassend, trug es dem Künstler für eine leider verloren gegangene Cantate „Prometheus" sein erstes Honorar von 40 fl. ein. Mittlerweile machte Schubert den Versuch, sich dem Joch der Schulmeisterei, das er bisher mit Selbstverleugnung getragen hatte, zu entziehen. Er bewarb sich (wahrscheinlich im April 1816) um eine Lehrerstelle an der Musikschule zu Laibach. So bescheiden das damit verbundene Einkommen im Betrag von 500 fl. Wiener Währung war, den anspruchslosen jungen Mann lockte die sichere Anstellung; „er gelobet" — so schreibt er — „die bestmögliche Verwendung seiner Fähigkeiten, um einer gnädigen Bittgewähr vollkommen zu entsprechen." Dabei beruft er sich auf Salieri's Empfehlung; jedoch diese Empfehlung fiel, da sein Meister heimlich einen Andern begünstigte, so kühl aus, daß die Bewerbung ohne Erfolg blieb.

Aber die Stunde der Befreiung schlug endlich doch. Im October 1816 trat Schubert aus der Schule seines Vaters aus. Die erlösende That vollbrachte, laut dem Biographen unsers Meisters, Heinrich von Kreißle*) — dessen Angaben allerdings neuerlich durch die methodischen Forschungen Max Friedländer's vielfältig berichtigt und ergänzt worden sind — Franz von Schober, ein Freund Spaun's, der zu Schubert in das innigste Verhältniß trat. Er bot dem Bedrängten in

*) Franz Schubert. Wien, Gerold. 1865.

seinem eigenen Hause eine Zufluchtsstätte, die ihm, auch wenn er sie nachmals zeitweise unbenutzt ließ, doch immerdar offen blieb.*) Damit leistete er seinem genialen Freund und mit ihm der musikalischen Welt einen Dienst, der uns ihm dauernd und über das Grab hinaus verpflichtet.

Seit seinem nunmehr aufgegebenen Schullehreramt bekleidete Schubert lebenslang keine feste Stellung mehr, obgleich er, um sich aus seiner Dürftigkeit herauszuhelfen, die Hand wiederholt nach einer solchen ausstreckte. Seine Tage spannen sich äußerlich mit seltener Gleichförmigkeit ab. Die Vormittagsstunden waren der Arbeit, dem Schaffen geweiht. Den Nachmittag verbrachte er im Freien, in der schönen Umgebung Wiens. Der Abend gehörte dem Verkehr mit seinen Freunden, einem Kreis kunstbegeisterter junger Männer, unter ihnen neben Spaun und Schober als vornehmste Elemente die Maler Kupelwieser und Moritz von Schwind, die Dichter Mayrhofer, Bauernfeld, Grillparzer, die Musiker Hüttenbrenner, Franz Lachner, Randhartinger. In der heitern Tafelrunde der Genossen, die sich allabendlich im Gasthaus und allwöchentlich einmal zu einer „officiellen Versammlung", einer „Schubertiade", wie man sie nach ihrem geistigen Mittelpunkt benannte, zusammenfanden, feierte Schubert, ein Freund feurigen Rebenblutes, seine frohesten, an künstlerischer Anregung reichen Stunden. Hier überließ er sich, so melancholisch er zuweilen sein konnte, seiner natürlichen, harmlosen Lustigkeit. Von

*) Schober selbst, dem die vorstehende Skizze in einer ihrer früheren Auflagen (1878) vorlag, hat dem nicht widersprochen, sondern die darin gegebene, auf Kreißle fußende Darstellung seines Verhältnisses zu Schubert in einem Brief an d. Verf. vom 11 Dec. 1878 als „wahr" bezeichnet. Er starb als Weimarischer Legationsrath 1882 in Dresden.

weittragendster Bedeutung für ihn aber ward der vertraute Umgang mit Michael Vogl, dem berühmten ersten Bariton der Hofoper, der sich ihm durch Schober um diese Zeit erschloß. Die Liederschätze, die in der stillen Arbeitsstube des jungen Tondichters vergraben lagen, trug der gefeierte Liebling der vornehmen Gesellschaft hinaus in Salon und Concertsaal und sorgte besser als ihr um seinen Ruhm unbekümmerter Autor für ihren Weg in die Welt und das Bekanntwerden seines Namens. Von Schubert selbst ward er als der erste und ausgezeichnetste Interpret seiner Lieder geschätzt, und sein Vortrag derselben galt als ein so mustergültiger, daß zahlreiche zur Steigerung des Effectes von ihm angebrachte Verzierungen sogar in den Druck übergingen, sodaß es in unseren Tagen erst einer neuen Revision bedurfte, um die ursprüngliche Lesart wieder herzustellen.*) Der Eine singend, der Andre begleitend, waren die beiden Freunde, wohin sie kamen, willkommene Gäste, zogen sie im Sommer auch wiederholt als fahrende Sänger durch Oberösterreich und das Salzkammergut, allerwärts offene Thüren und Herzen findend. Schubert selbst schreibt einmal: „Die Art und Weise wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes.“ Wie Vogl im Gesang das Dramatische zum Hauptfactor erhob und nach dem Urtheil competenter Zeitgenossen „in der Darstellung des Charakteristischen, in der künstlerischen Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit“ seine eigentliche Stärke entwickelte, so erscheint ja auch in Schubert's Liedern

---

*) Durch revidirte Ausgaben der Schubert'schen Lieder machten sich Friedländer (Peters, Album I—VII mit Supplement) und Mandyczewski (Breitkopf u. Härtel, Gesammtausgabe) verdient.

das charakteristische, dramatische Element in ungleich höherem Grade zur Geltung gebracht, als in denjenigen seiner Vorgänger. Es mag auch wol sein, daß Schubert zunächst auf Anregung des befreundeten Sängers dauernd und mit Vorliebe in der Pflege des Liedes verharrte, auch wenn er hierbei nicht minder einem innersten Naturgebot folgte. Vielfältig belehrend und rathend wirkte der um 29 Jahre ältere, ihm an Kenntnissen und umfassender wissenschaftlicher Bildung weit überlegene Vogl, der mit den griechischen und römischen Classikern auf so vertrautem Fuße stand, daß sie ihm sogar in der Theatergarderobe während der Zwischenacte Gesellschaft leisteten, auf den jungen Musiker ein. Sorgte er doch auch, nach Schober's Zeugniß, väterlich für Befriedigung seiner Bedürfnisse.

Die ihm von Vogl gewährte Beihülfe abgerechnet, blieb Schubert, so sehr sich auch der Kreis seiner Bewunderer mehrte, ohne irgend welche Unterstützung. „Seine Lage," sagt Spaun, „war eine wahrhaft drückende. Kein Verleger war zu finden, der es gewagt hätte, für seine herrlichen Schöpfungen auch nur einiges zu bieten. Der so Reiche an Melodien konnte sich selbst nicht die Miethe für ein Clavier erschwingen. Die Schwierigkeiten seiner Lage lähmten jedoch seinen Fleiß und seine Lust durchaus nicht. Er mußte singen und dichten, es war sein Leben. Er blieb auch immer heiter, und freundlich nahm er es an, daß er durch viele Jahre bei dem gemeinschaftlichen heitern Abendmahle, das sich meist über Mitternacht erstreckte, der Gast eines alten Freundes war" — nämlich Spaun's selber. „Wir halfen einander gegenseitig aus", erzählte Bauernfeld († 1890) einmal d. Verf. „Wer gerade etwas im Beutel hatte, zahlte für den Andern." Sich durch Musikunterricht Erwerb zu schaffen, wies der jeglichem Zwang ab-

holde Künstler widerstrebend von sich. Seine schüchterne, in geselligen Formen unbeholfene Natur ging ohnehin dem Verkehr mit vornehmen Häusern gern aus dem Weg. In einem einzigen Fall nur entschloß er sich zu einer Ausnahme von der Regel: den Antrag des Grafen Johann Esterhazy, den Sommer 1818 als Musiklehrer seiner zwei Töchter auf seinem ungarischen Stammschloß Zélész zu verbringen, nahm er an; ja er wiederholte seinen Aufenthalt daselbst noch einmal im Sommer 1824. Man hat sich diese, wol einfach auf seine Nothlage zurückzuführende Ausnahme durch einen Roman zu erklären gesucht, in dem (laut Kreißle und Bauernfeld) Schubert die Rolle des musikalischen Tasso, Comtesse Caroline, die jüngste Tochter des Hauses, die der Leonore gespielt haben soll. Indessen stellten Friedländer's Forschungen neuerdings fest, daß jener Roman in das Reich der Sage gehört, und Comtesse Caroline 1818, als Schubert zum ersten Mal in Zélész war, erst zwölf Jahre zählte. Bei seinem zweiten Aufenthalt 1824 machte ihre aufblühende Schönheit wol Eindruck auf den liederreichen Componisten; doch kann derselbe, seinen eignen brieflichen Äußerungen zufolge, kein sehr tiefgehender gewesen sein. Nach Mittheilungen Anselm Hüttenbrenner's, des schon genannten Jugendfreundes von Schubert, hatte dieser eine minder romantische Neigung für eine einfache, nicht mit Schönheit gesegnete Schullehrerstochter — Therese Grob in Lichtenthal — gefaßt. Aber sie heiratete, da er keine Anstellung fand, nach dem Wunsch ihrer Eltern einen Andern, und obwol ihm ihr Verlust sehr zu Herzen ging, tröstete er sich am Ende damit, „daß sie ihm halt nicht bestimmt war".

Das Gedächtniß Caroline Esterhazy's bleibt übrigens für alle Zukunft mit einer der schönsten Clavierdichtungen Schubert's verbunden; ihr wurde nach seinem Tode die vierhändige

Phantasie in F-moll op. 103 von seinen Verlegern gewidmet. Und auch mit andern Tonwerken Schubert's verknüpft sich die Erinnerung an das gräfliche Haus. So erscheint das Divertissement à la hongroise (op. 54) als ein reizendes Souvenir jener sorglosen Sommertage. Weisen, die er von einer Magd in der Küche singen hörte, bilden die Themen, aus denen seine Meisterhand dies Gemälde von ebenso dichterischer als wahrhaft nationaler Färbung schuf; liebte er es doch, den melodischen und harmonischen Reiz seiner Werke hin und wieder durch pikante ungarische Motive zu erhöhen. Bei seinem zweiten Aufenthalt in Zélés im Jahre 1824 entstanden das große Duo für Pianoforte op. 140, die vierhändigen Variationen op. 35 und das Quartett „Gebet vor der Schlacht", das lange Jahre hindurch das ausschließliche Eigenthum der Familie Esterhazy blieb und erst spät (als op. 135) der Oeffentlichkeit übergeben ward. Schubert schrieb dasselbe auf Wunsch der Gräfin, die ihn eines Morgens aufforderte, das betreffende Gedicht von de la Motte Fouqué für ihr Hausquartett in Musik zu setzen. Zehn Stunden später, am Abend desselben Tages bereits, ward die vollendete, umfangreiche Composition zur Freude aller am Clavier durchgesungen. Mit Hülfe eines nahen Freundes des Hauses, Baron von Schönstein, bildete die Familie nämlich ein vollstimmiges Quartett, bei dem auch Caroline, die eine angenehme Altstimme besaß und daneben eine vorzügliche Pianistin war, häufig mitwirkte.

Auch zu Carl von Schönstein trat Schubert bald in ein näheres Verhältniß und fand in ihm nicht nur einen enthusiastischen Verehrer, sondern zugleich einen so geistvollen Interpreten seiner Lieder, daß man ihn als solchen sogar

Vogl zur Seite stellen durfte. Er ließ es sich angelegen sein, die Gesänge seines Freundes zuerst in den höheren Gesellschaftskreisen Wiens einzuführen, in denen er selber heimisch war, und noch im Jahre 1838, als Franz Liszt daselbst Gelegenheit hatte, ihn zu hören, bekannte sich dieser von seinem Vortrag der Lieder Schubert's, „dieses poetischsten aller Musiker", bis „zu Thränen gerührt". Die Richtung der beiden Sängerfreunde des Liedermeisters zeigte sich im Übrigen, ihren Individualitäten entsprechend, als eine verschiedene. Während Vogl sich mit Vorliebe den dramatischer gehaltenen Gesängen zuwandte, neigte sich Schönstein mehr den rein lyrischen zu, und so wurden die „Winterreise" und Ähnliches das Terrain, auf dem der Erstere, die ihm auch gewidmeten „Müllerlieder" dagegen dasjenige, auf dem der Andere seine eigentlichsten Triumphe feierte.

Ist von den im Jahre 1817 geschaffenen Werken außer fünf Claviersonaten vorzugsweise der Lieder „Der Tod und das Mädchen", „Memnon", „Ganymed", „An die Musik", „Die Forelle", „Gruppe aus dem Tartarus" noch nachträglich zu gedenken, so weist die Summe der künstlerischen Ergebnisse von 1818, außer den zuvor erwähnten, noch als hervorragendste Compositionen auf: mehrere geistliche Lieder, drei Sonette von Petrarca für Gesang; die ersten Walzer op. 9 (mit dem bekannten Trauer- oder Sehnsuchtswalzer, der lange Zeit hindurch irrthümlich Beethoven zugeschrieben wurde,) und die vierhändigen Variationen op. 10 für Clavier. Der Instrumental- und zumal der Claviercomponist Schubert ist im Vergleich zum Liedercomponisten seit je in der allgemeinen Schätzung zu kurz gekommen. Nichtsdestoweniger blieb er seinem Charakter als Lyriker auch hier treu. Mit Gesang und üppiger Klangschöne erfüllte er auch jene größeren

Formen, ob es ihm auch nicht einem Beethoven gleich gegeben war, sich in die abgrundreichsten Tiefen der Menschenbrust zu versenken und in titanischem Kämpfen und Ringen Stürme heraufzubeschwören und zu stillen. Seine neuen, selbständigen Wege ging er auch da. Gleich allen Nachkommenden zwar wuchs er empor an der Riesengröße jenes Einen, aus dessen Hand sozusagen er die von ihm zu lösende künstlerische Aufgabe empfing. Aber als ein Eigener steht er ihm gegenüber, als einer der Hauptvertreter der romantischen Richtung, für die Beethoven, der Vollender der Classicität, Fundament und Ausgangspunkt war. Es ist wahr, wo Schubert nach größeren musikalischen Formen greift, tritt die organisirende Kraft zurück hinter der erfinderischen; der überquellenden Phantasie will sich die strenge Kritik und Selbstzucht nicht gesellen, die jene in engere Schranken weist, endlosen Wiederholungen wehrt und Geringwerthiges von Bedeutendem scheidet. Der Reichthum wird ihm eben zum Fehler, vor dem ihn Armuth bewahren würde. Wie viele aber dürfen ihn um diesen Reichthum beneiden!

„Unsere Pianisten ahnen kaum, welch herrlicher Schatz in den Claviercompositionen Schubert's zu heben," schrieb Liszt schon vor mehr denn 25 Jahren. In Wahrheit, hätte nicht er selbst, der sich schon durch seine unvergleichlichen Transscriptionen Schubert'scher Lieder um Popularisirung des Wiener Meisters größere Verdienste als irgend Einer erwarb, den großen „Wanderer-Dithyrambus" (op. 15), die Märsche, die Walzer (unter dem Titel „Soirées de Vienne") und anderes durch seine glänzenden Bearbeitungen concertfähig gemacht, man würde uns höchstens noch dann und wann einen der „Moments musicals", oder eins der „Impromptus" zu hören geben, in denen wir die Keime zu

Mendelssohn's Lied ohne Worte und zu Schumann's Charakterstück erkennen. Aber die Sonaten — namentlich die A-moll und die drei letzten — wo bleiben sie? wo die G-dur-Phantasie, die Liszt eine Virgil'sche Dichtung nennt? „O rastlos quellender, liebevoller Genius!" ruft er Schubert einmal an*), „o mein trauter Heros des Jugendhimmels! Wohlklang, Frische, Kraft, Anmuth, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung, Thränen und Flammen entströmen Dir aus Herzenstiefen und -Höhen, und fast lässest Du die Größe Deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber Deines Gemüths!"

Im Jahre 1819 endlich ward dem unermüdlich Schaffenden die Freude zu Theil, eins seiner Lieder: „Schäfers Klagelied", durch den Opernsänger Jäger in den Concertsaal dringen und reichen Beifall ernten zu sehen. Ferner empfing er durch' dVogl's Vermittlung von der Direciton der kaiserlichen Ope den Auftrag, ein aus dem Französischen übersetztes Singspiel „Die Zwillingsbrüder" in Musik zu setzen. Aber obgleich die Aufführung im Juni 1820 eine befriedigende war und besonders Vogl sein Möglichstes that, die ihm übertragene Hauptrolle zur Geltung zu bringen; obgleich die Musik selbst so ansprach, daß man am Schluß den Componisten zu sehen verlangte, erlebte sie doch nur sechs Vorstellungen, um dann für volle sechs Jahrzehnte vom Repertoire zu verschwinden. Auch als man sie in einer neuen Bearbeitung von Fuchs 1882 an ihrer Geburtsstätte wieder aufnahm, war ihr keine glänzendere Laufbahn beschieden.

Nicht besser erging es dem Melodrama „Die Zauberharfe", das im August 1820 auf dem Theater an der Wien zur Auf-

*) F. Liszt's Briefe herausgeg. von La Mara. II. Nr. 78. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1893.

führung gelangte. Die Kritik erwies sich, bei aller Anerkennung des sich darin kundgebenden Talentes, vorzugsweise gegen die „grellen Harmoniefolgen und das fortwährende Moduliren, das zu keiner Ruhe kommen lasse," empfindlich. Dessenungeachtet zählte Schubert selbst diese Arbeit zu seinen gelungenen; auch gehört eine Nummer derselben, unter dem irrthümlichen Namen der Rosamunden-Ouvertüre (op. 26), noch heute zu seinen bekannteren und beliebteren Werken.

Neben einer dritten dramatischen Composition: der unvollendet gebliebenen Oper „Sakontala", und verschiedenen kleineren Werken — den Antiphonen zur Palmenweihe, dem 23. Psalm für vier Frauenstimmen (für die Schwestern Fröhlich), dem „Gesang der Geister über den Wassern", der C-dur-Phantasie (über den Wandrer, op. 15) und einer Anzahl Lieder — entstammt diesem Jahr noch eine andere umfangreiche Schöpfung: das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung." Es blieb Fragment. Von den drei „Handlungen", die es umfassen sollte, blieb die dritte ungeschrieben, die zweite unvollendet. Schubert's schöne Melodik und dramatische Empfindung fehlen auch diesem Werke nicht; doch ist von der Monotonie der zu Grunde gelegten Niemeyer'schen Dichtung viel auf die musikalische Behandlung übergegangen. Die endlosen ariosen Recitative, die instrumentale Dürftigkeit, der Mangel an Gegensätzen in Arien und Chören, an rhythmischer und harmonischer Mannigfaltigkeit, wie er aus dem consequenten Festhalten derselben sentimentalen Stimmung resultirt, lassen die vereinzelten Schönheiten nicht zur Geltung kommen und berauben den „Lazarus" — wie wiederholte Aufführungen in Wien ergaben, von deren einer (an Schubert's Todestag 1882) d. Verf. Zeuge war — einer lebendigen Wirkung.

Einigermaßen günstiger gestalteten sich Schubert's Verhältnisse endlich, als ihm das Jahr 1821 zwei um das Musikleben Wiens verdiente Kunstfreunde: Dr. von Sonnleithner Vater und Sohn, zuführte. Emsig um seinen Ruhm bemüht, brachten sie nicht allein bei den in ihrem Hause regelmäßig stattfindenden musikalischen Aufführungen des öfteren seine Werke zu Gehör, sie veranstalteten auch, nachdem verschiedene Versuche, einen Verleger zu gewinnen, gescheitert waren, eine Herausgabe des „Erlkönigs" auf eigene Kosten. Durch Subscription wurde sodann das Erscheinen elf anderer Werke ermöglicht, die Diabelli in Commission gegeben wurden.

Im März 1821 erschien der „Erlkönig" als op. 1 im Druck. Wenige Wochen vorher, im Januar, war er von Gymnich, einem bewährten Dilettanten, zum ersten Mal in einem öffentlichen Concert gesungen worden; am 7. März aber brachte ihn Vogl in einer im Kärnthnerthor-Theater stattfindenden Academie mit so hinreißendem Feuer zum Vortrag, daß er auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte. Von zwei mehrstimmigen Gesängen Schubert's, die noch auf dem Programm standen, gefiel nur „Das Dörfchen", während der herrliche „Chor der Geister über den Wassern" zu des Autors nicht geringem Verdruß ohne Eindruck auf die Zuhörer blieb. Alsbald fand der „Erlkönig" reißenden Absatz und „warf Schubert" — so berichtet wiederum Spaun — „einen nicht unerheblichen Gewinn ab, als erste Frucht seines Talents. Nun war die Bahn gebrochen, und die Verleger übernahmen nach und nach seine Compositionen; allein der bescheidene Schubert, der in Geldangelegenheiten ein wahres Kind war, war mit allem zufrieden, was sie ihm gaben, und so konnte er sich noch immer nicht auch nur das Unentbehrlichste erwerben." Auch andere Werke des mit einem Male

berühmt gewordenen jungen Tonsetzers tauchten nun im Concertsaal auf. Ein trefflicher Begleiter seiner Lieder, gab er selbst dem größeren Publikum zuweilen Gelegenheit ihn zu hören; denn wenn auch kein Virtuos im modernen Sinn, war er doch auch am Pianoforte, zumal bei Reproduction des Selbstgeschaffenen, ein vielbewunderter Künstler. So hat namentlich der Vortrag seiner Sonaten ihn allen, die ihn vernommen, unvergeßlich gemacht. Man rühmt in gleichem Maße die Vollendung der Technik wie des Ausdrucks bei Wiedergabe derselben, die nicht eben geringe Kräfte beanspruchen. Nur von der Wanderer-Phantasie wird erzählt, er sei, als er sie einmal im Freundeskreis spielte, im letzten Satz stecken geblieben und mit den Worten aufgesprungen: „Das Zeug soll der Teufel spielen!"

Wie begreiflich lenkte der zunehmende Ruhm des Künstlers die Aufmerksamkeit der Wiener mehr und mehr auch auf seine Person. Die verschiedensten Kreise thaten sich ihm auf; doch zog sein einfacher ungebundener Sinn dem Glanze der großen Welt den Verkehr in jener schlichten Sphäre vor, der er selbst durch Geburt und Erziehung angehörte. „Als" — so erzählt Kreißle — „in dem Hause der Fürstin Kinsky vor einer Gesellschaft mehrere seiner Lieder gesungen worden waren, ohne daß sich Jemand um ihn bekümmert hatte, und die Hausfrau endlich selbst zu ihm hintrat, um ihm einige schöne Worte zu sagen und gleichsam das Benehmen der Gäste zu entschuldigen, antwortete er der Fürstin, sie möge sich nicht bemühen, er sei das schon gewohnt und fühle sich so weniger genirt." Unter den Freunden dagegen gab er sich treuherzig und offen, heiter und gesprächig, und auch an Witz fehlte es ihm nicht, wenngleich er den Ausdruck lauter Fröhlichkeit nicht kannte. „Er war zart und tieffühlend," sagt Spaun; „nur liebte er

es, seine Gefühle nicht bloszulegen, sondern in seinem Innern zu verschließen." „Die ihn näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen, und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal gesehen hat, während er componirte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen."

Schubert's productive Thätigkeit umfaßt im Jahre 1821 als Wesentlichstes: die Skizze einer Symphonie in E-dur*), eine Reihe von Liedern und zwei Einlagen in Herold's Oper „Das Zauberglöckchen", sowie den größten Theil der in wunderbarer Fülle entworfenen Tänze, die er bei Gelegenheit zu improvisiren und, dafern sie ihm dessen werth erschienen, aufzuschreiben pflegte. Endlich fällt in die Herbstmonate dieses Jahres auch der Beginn der Oper „Alfonso und Estrella", deren leider recht fades Textbuch Franz von Schober verfaßte. Wort- und Tondichtung entstand während eines mehrmonatlichen Aufenthaltes beider Freunde bei Schober's Onkel, dem Bischof von Dankesreithner, auf dessen Schloß Ochsenburg und in St. Pölten. In die Stadt zurückkehrend, brachte Schubert zwei Acte fertig mit; im Februar 1822 ward dann der dritte und letzte Act beendet. Doch vergebens waren alle Bemühungen, die Oper in Wien oder andern Orts zur Aufführung zu bringen. „Die Freunde und Genossen", — erklärt uns Bauernfeld — „in deren Mitte Schubert am liebsten weilte, waren wenig in der Lage, ihm thatkräftig unter die Arme zu greifen; in höhere Kreise sich zu drängen und

*) Mendelssohn beabsichtigte ursprünglich ihre Vollendung. Nachmals von Francis Barnett ausgeführt, kam die Symphonie in London 1883 zur Aufführung und ist bei Breitkopf & Härtel 1885 erschienen.

Gönner zu suchen, die ihn empor zu heben vermochten, dazu fehlte ihm Neigung und Geschick. Kein Wunder also, daß er es weder zu einer Anstellung brachte, noch irgend eine seiner Opern zur Aufführung gelangte." Genug, die zu jener Zeit fast ausschließlich von Rossini beherrschten Bühnen blieben seinem Werke unzugänglich. Die Hoffnung, dasselbe in Berlin mit Hülfe von Anna Milder-Hauptmann, der gefeierten, dem Componisten von Wien her befreundeten Sängerin, auf's Repertoire gebracht zu sehen, scheiterte ebenso wie ein Versuch Carl Maria von Weber's in Dresden. In Wien aber zeigte man sich wol zu verschiedenen Malen nicht abgeneigt, that jedoch in Wahrheit nichts, um die Sache zu fördern. Erst den Bestrebungen Franz Liszt's gelang es nach drei Jahrzehnten, „Alfonso und Estrella" im Juni 1854 auf die Weimarer Bühne zu bringen. Nur blieb es bei einer einmaligen Aufführung. Die Oper ruhte weitere dreißig Jahre, bis man sie 1881 und 1882 in einer zeitgemäßen Bearbeitung des Wiener Hofopernkapellmeisters Fuchs in Carlsruhe, Cassel, Wien, Berlin, Cöln, München, Hannover auf's neue lebendig werden ließ. Der musikalische Erfolg blieb bei diesem verspäteten Act der Pietät nirgend aus, der dramatische hingegen allenthalben. Bühnengemäß geartet war die Tonsprache des großen Lyrikers nun einmal nicht, so dramatisch sie im engen Rahmen des Liedes erscheint. „Schubert", sagt Liszt in seinem geistvollen Aufsatz über „Alfonso und Estrella" *), „erfüllte die wichtige Mission, der lyrischen Composition eine ungeahnte künstlerische Bedeutung zu geben und sie den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die

*) Ges. Schriften, Bd. III. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.

der Scene über seine Kräfte — vielleicht, daß sie ihn zerdrückt haben würden, wenn er sich ihnen gewidmet hätte. In ein zu breites Bett geleitet, verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe. Das Theater hatte für seinen Blick einen zu ausgedehnten Raum, und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe, welches die Bühne erfordert, zu complicirt. Schubert's Bestimmung war, indirect der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch daß er in noch höher potenzirter Weise als Gluck es gethan die harmonische Declamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisirte er die Declamation, machte ihr Eingang und Verständniß leicht und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Accenten durchdrang, naturalisirte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik und verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper."

Ein besonderes Interesse verleiht der in Rede stehenden Oper noch der Umstand, daß sie die Veranlassung zu einer unerquicklichen Begegnung zwischen Schubert und Carl Maria von Weber ward. Als letzterer nämlich zur Aufführung seiner „Euryanthe" 1823 nach Wien gekommen war, wohnte auch Schubert derselben bei. Ein absprechendes Urtheil, das er darüber gefällt hatte, kam dem Componisten zu Ohren und veranlaßte diesen zu der Aeußerung: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurtheilt!" Schubert nahm hierauf seine Partitur zu „Alfonso und Estrella" unter den

Arm und begab sich mit ihr zu Weber. Dieser ging sie durch, und nachdem er noch einmal auf Schubert's Urtheil über seine Oper die Rede gelenkt, sagte er in gereizter Stimmung, in der Meinung ein Erstlingswerk vor sich zu haben: „Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.“ Dessen ungeachtet trennten sich die beiden Künstler nicht als Feinde, und Weber selbst hat durch seine spätere Theilnahme an jener Oper das ihr angethane Unrecht wieder zu sühnen gesucht.

Im Uebrigen war es Franz Schubert leider nicht vergönnt, zu seinen großen zeitgenössischen Kunstgefährten in nähere Beziehung zu treten. Selbst Beethoven, der doch dreißig Jahre dieselbe Luft mit ihm athmete, ging theilnahmlos an seinem natürlichen Erben vorüber. Eine schüchterne Huldigung des jungen Künstlers, die Dedication der vierhändigen Variationen op. 10 (1822), blieb unbeachtet. Allerdings widersprechen sich die Berichte hierüber seltsam. Schindler erzählt in seiner Beethoven-Biographie, Schubert habe bei persönlicher Ueberreichung seines Werkes muth- und fassungslos vor Beethoven's Künstler-Majestät gestanden, zumal als dieser ihn mit sanften Worten auf eine harmonische Unrichtigkeit aufmerksam machte. „Erst außer dem Hause raffte er sich wieder zusammen und schalt sich selber derbe aus. Er hatte niemals wieder den Muth sich ihm vorzustellen.“ Dagegen gab Josef Hüttenbrenner an, Schubert habe Beethoven bei seinem Besuch nicht angetroffen, ihn demnach weder gesehen noch gesprochen. Sein Bruder Anselm Hüttenbrenner, der näher als ein andrer der Freunde Schubert's mit Beethoven verkehrte und diesem bekanntlich die Augen zudrückte, wollte sogar wissen, daß Schubert zu Beethoven ungehindert Zutritt hatte. Unser zuverlässiger Gewährsmann Spaun aber

bezeugt: „Schindler's Erzählung über den Besuch Schubert's bei Beethoven ist vollkommen unrichtig. Schubert klagte oft und namentlich bei dem Tode Beethoven's, wie leid es ihm thue, daß dieser so unzugänglich gewesen, und daß er nie mit Beethoven gesprochen.“ Erst auf seinem letzten Krankenlager, im Februar 1827 lernte Beethoven eine Anzahl Schubert'scher Lieder kennen. „Mehrere Tage hindurch“, so schreibt Schindler, „konnte er sich gar nicht davon trennen und stundenlang verweilte er täglich bei „Iphigenie“, „Grenzen der Menschheit“, „Allmacht“, „junge Nonne“, „Viola“, den „Müllerliedern“ und andern mehr. Mit freudiger Begeisterung rief er wiederholt aus: „Wahrlich, in dem Schubert wohnt ein göttlicher Funke!““ In höchste Verwunderung versetzte es ihn, als Schindler ihm sagte, daß mehr denn fünfhundert solcher Lieder bereits geschrieben seien, und er erschöpfte sich im Lob der originellen Bearbeitung und des dramatisch Wirkungsvollen vieler derselben. Auch seine Opern und Clavierwerke verlangte er nun zu sehen; doch nahm seine Krankheit bereits in solchem Maße zu, daß dieser Wunsch unbefriedigt bleiben mußte. Er sprach noch viel von Schubert und bedauerte, ihn nicht früher kennen gelernt zu haben, von dem er prophezeite: „daß er noch viel Aufsehen in der Welt machen werde“. Die sieben Rellstab'schen Lieder, die jetzt den „Schwanengesang“ zieren, aber ursprünglich Beethoven vom Dichter zur Composition übergeben worden waren, sandte er nun mit eigenhändig hinzugefügten Bleistiftzeichen an Schubert, da er sich selbst zu krank fühlte, die Arbeit zu vollenden.

Kurz vor Beethoven's Tod erschien Schubert in Begleitung zweier Freunde in dem einsamen Krankenzimmer. Sie umstanden schweigend das Sterbelager unsers größten Tonmeisters, und Beethoven, dem man ihre Namen genannt hatte,

fixirte sie unbeweglichen Auges, und seine Hand erhob sich zu einigen ihnen unverständlichen Zeichen. Auf's tiefste erschüttert schied Schubert von ihm, dem er wenige Tage später das letzte Geleite gab. Als er mit seinen Freunden Lachner und Randhartinger vom Begräbniß zurückkehrte, füllte er die Gläser und leerte das erste auf das Gedächtniß des Heimgegangenen, das zweite auf den, der ihm zunächst folgen würde. Er feierte so sein eigenes Gedächtniß. Noch ehe sich ein zweites Jahr vollendete, ruhte er selber zur Seite der geweihten Gruft. Ein eignes Verhängniß wollte es, daß Beethoven's Titanenerscheinung, die seine bescheidenere Größe so lange er lebte in Schatten gestellt hatte, ihn nun auch im Tode nur zu bald nachrief.

Müssen wir immer wieder mit Leid hervorheben, wie viel das äußere Leben Schubert schuldig blieb, so dürfen wir uns doch andrerseits nicht verhehlen, daß er selbst manches ungeschehen ließ, was zur Verbesserung seiner Lage hätte dienen können. So ließ er sich, seinem Unabhängigkeits-Bedürfniß zu Liebe, die sich ihm durch die Protection des Grafen Dietrichstein darbietende Organistenstelle der kaiserlichen Hofkapelle entgehen. Jegliches Band drückte und hemmte ihn; ja selbst bei gelegentlichen Musikproben vermochte er es nicht über sich, mit der nöthigen Pünktlichkeit zu erscheinen. Gänzlich unbegabt in jeder Art praktischer Geschäftsführung, verstand er es auch seinen Verlegern gegenüber nicht, seinen Vortheil wahrzunehmen, und so günstige Aussichten ihm der glänzende Erfolg seiner zwölf ersten, Diabelli in Commission gegebenen Werke eröffnete — denn allein der „Erlkönig" trug ihm in den ersten dreiviertel Jahren nach Erscheinen 800 fl. ein — sie blieben zumeist durch seine eigene Schuld unerfüllt. Während er nämlich alle Verlagsangelegenheiten

sonst der thätigen Fürsorge seiner Freunde zu überlassen pflegte, ließ er sich unbedachtsamer Weise von Diabelli verleiten, das Eigenthumsrecht für diese zwölf Werke für den Preis von 800 fl. an diesen zu veräußern; eine Summe, deren Unverhältnißmäßigkeit die einfache Constatirung der Thatsache in ein grelles Licht stellt, daß die Verlagshandlung an einem einzigen dieser Lieder, dem „Wanderer“, bis zum Jahre 1861 nicht weniger als 27000 fl. verdient hat. Märchenhaft klingt, was die Verleger Schubert zu bieten wagten. Für die berühmte Wanderer-Phantasie ließ er sich beispielsweise mit 35 Mark nach unserm Gelde abfinden, und für die sechs ersten Lieder der „Winterreise“, die er, schon auf dem Sterbelager liegend und dringend des Geldes bedürftig, Haslinger durch Lachner anbieten ließ, vermochte dieser nur mit Mühe sechs fl. W. W., also nach damaligem Stande achtzig Pfennig für jedes Lied, herauszupressen.

Von hervorragenden Werken des Jahres 1822 ist, außer Liedern und mehrstimmigen Gesängen, vornehmlich der Messe in As, wie der unvollendet gebliebenen Symphonie in H-moll zu gedenken. Aus zwei vollständigen ersten Sätzen und einem blos skizzirten Scherzo bestehend, lag die Handschrift der letzteren mehr denn drei Jahrzehnte im Besitz Anselm Hüttenbrenner's in Graz verborgen, und erst im Jahre 1865 erlangte Herbeck in Wien von diesem die Erlaubniß, sie zur Aufführung zu bringen. In ihrer zusammengefaßteren Gestalt an formeller Vollendung ihrer jüngeren Schwester, der sechs Jahre später geschriebenen großen C-dur-Symphonie, überlegen, zeigt sie uns, der hellen Frühlingsstimmung jener verglichen, ein schwermuthsvolles Antlitz, dem Tiefe und Größe mit kindlicher Naivetät zugleich aus den Augen blicken. Bescheiden tritt hinter diesen beiden größten und allerwärts beliebten

symphonischen Werken Schubert's die sechste seiner vollendeten Symphonien — sie steht gleichfalls in C und wurde wol nach 1822 geschaffen — zurück. Sie ist harmloserer Natur, wenn auch ein holdes Kind Schubert'schen Geistes. Im Concertsaal hat man sie bisher wol nur in Wien kennen gelernt.

Einen reichen künstlerischen Segen vergegenwärtigt das Jahr 1823. Es weist drei der umfänglichsten Arbeiten Schubert's auf: die Musik zur „Rosamunde", die Oper „Fierrabras" und die Operette „Der häusliche Krieg". Das erste dieser Werke ward zu einem Lustspiel Helmina von Chezy's geschrieben und kam in Verbindung mit diesem am 20. December des gleichen Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung. Es setzt sich aus Gesang- und Instrumentalstücken zusammen, deren reizvolle Wirkung sich schon beim ersten Hören bewährte. Leider nur zog das baldige Verschwinden der wenig lebensfähigen Dichtung von der Bühne auch das der Schubert'schen Musik nach sich, welche letztere nur 1881 in Wien noch einmal zu kurzem Lampenleben wieder auftauchte. Auch „Fierrabras", der zweiten großen Oper Schubert's, war kein glücklicheres Schicksal als ihren Vorgängern beschieden. Die Administration des Hoftheaters, in deren Auftrag das Textbuch von Kupelwieser verfaßt ward, löste sich auf, bevor das schon angenommene Werk zur Aufführung kam. Keine andere Bühne öffnete sich ihm nachmals. Nur in Wiener Concerten wurden Bruchstücke daraus wiederholt und beifällig gehört.

Einzig über der Operette „Der häusliche Krieg" oder „Die Verschworenen", wie ihr ursprünglicher Name lautete, hat ein freundlicherer Stern gewaltet. Wol hat auch sie, das Geschick vieler Werke Schubert's theilend, Jahrzehnte hindurch lebendig begraben gelegen. Doch begann eine spätere Zeit

zum wenigsten die alte Schuld zu sühnen, und Frankfurt a. M., Wien, Leipzig und andere Bühnen, wie sogar die französische Weltstadt, sahen sie, trotz ihres schlichten, mehr lyrischen als dramatischen Charakters, über ihre Bretter gehen, nachdem der Wiener Musikverein sie im März 1861 im Concertsaal zur ersten Aufführung brachte.

Die Fruchtbarkeit Schubert's zeigt sich uns in ihrem glänzendsten Lichte, wenn wir hören, daß er die große Oper „Fierrabras“ binnen vier Monaten geschaffen, daß der erste Act derselben nur der beispiellos kurzen Frist von sieben Tagen zur Entstehung bedurfte, daß endlich gleichzeitig mit jenen drei letztgenannten umfangreichen Werken noch eine Fülle köstlicher Liederblüten — darunter die „Müllerlieder“, „Auf dem Wasser zu singen“, „Der Zwerg“ — emporkeimte. Von mühseligem Aufbauen, von dem, was man Arbeit nennt, war eben bei ihm keine Rede. Fertig, „wie ein holdes Wunder“, löste sich das Kunstwerk aus seiner Seele. Wahrlich mit Recht sagt Schumann: „Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten.“ Bei der Ueberfülle seines tondichterischen Vermögens nirgends auf Beschränkung hingewiesen, griff er fast wahllos nach poetischen Unterlagen und verschwendete den Segen seiner Töne nicht selten an die werthlosesten Reimereien. Das ist ihm namentlich bei seinen dramatischen Productionen zum Schaden geworden. Aber auch unter seinen Liedern trägt manches das Gepräge zufällig flüchtigen Entstehens; nicht alles, was er uns gab, ist reif für die Unsterblichkeit. — Von der „schönen Müllerin“ wird uns erzählt, wie Schubert bei Randhartinger die Gedichte Wilhelm Müller's fand und eilig mit sich nach Hause nahm, um am

andern Morgen schon dem erstaunten Freund die Composition der ersten fünf Müllerlieder vorzulegen. Die Mehrzahl der übrigen Gesänge des ewig jungen, frühlingsduftigen Cyclus wurde während einer Krankheit im Hospital vollendet. Der „Zwerg" ward inmitten des Gesprächs mit Randhartinger, das „Ständchen" („Horch, horch") im Tumult eines Gasthauses auf das Papier geworfen. Demzufolge meinte Vogl, die ihm unbegreifliche Productionsleichtigkeit seines Freundes als „einen Zustand von clairvoyance, oder sonnambulisme, in dem er ohne alle Willkür, durch höhere Gewalt und Eingebung" schöpferisch thätig sei, erklären zu müssen. Den Beweis dafür fand er in der allerdings befremdenden Thatsache, daß Schubert einmal eins seiner eigenen Lieder, das ihm in fremder Abschrift transponirt vorgelegt ward, nicht wieder erkannte, sondern als echtes Wiener Kind ausrief: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?" Ohne Frage eine Erscheinung, die sich uns als einzig in ihrer Art darstellt.

Auf eine Periode lebendigsten Aufschwungs folgte zu Anfang des Jahres 1824 ein Zustand tiefer Herabstimmung und Niedergeschlagenheit des Gemüths, wie wir einen solchen nie wieder in Schubert's Leben bemerken. Druck der äußeren Verhältnisse, körperliche Leiden und mannigfach erduldete Täuschungen mögen vereint gewirkt haben, um ihm jene schmerzensvolle Klage zu entringen, mit der er seinem Freunde Kupelwieser im März 1824 „seine Seele ausschüttete." „Denke Dir einen Menschen", so schreibt er, „dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter, statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft

nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wol alle Tage sagen; denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram." — Auch die Tagebuchfragmente aus diesem Jahre zeugen von vorwiegend düsterer Stimmung, und es liegt etwas seltsam Ergreifendes in seinen Worten, wenn er sagt: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen. — Keiner, der den Schmerz des Andern und keiner, der die Freude des Andern versteht. Man glaubt immer zu einander zu gehen und man geht nur neben einander." Glücklicherweise bewährte sich der Sommeraufenthalt in Zélèz als eine heilsame Kur für das kranke Gemüth des Künstlers. Die ländliche Stille und Abgeschiedenheit wirkte beruhigend auf seine aufgeregte Stimmung, wenn diese auch fortgesetzt eine ernste blieb. „Ich suche mir die miserable Wirklichkeit durch meine Phantasie so viel als möglich zu verschönen", schreibt er an seinen Bruder, und in der That läßt selbst jene Zeit innerlichen Druckes keinen Stillstand seines Schaffenstriebes erkennen, den er u. a. durch das Octett op. 166, die Streichquartette in A-moll, E und Es und das schon erwähnte vierhändige Duo op. 140 (das von Joachim später instrumentirt und als Symphonie herausgegeben ward), neben kleineren Stücken für Gesang und Clavier bethätigte.

Eine viel geringere musikalische Ausbeute bot das nächstfolgende Jahr (1825) dar (in der Hauptsache nur die A-moll-Sonate op. 42 und die Gesänge aus Scott's „Fräulein am

See"), ob es dem Meister gleich ein wesentlich freundlicheres Gesicht zeigte. Die Zeit vom Beginn des Frühjahrs bis in den Spätherbst umschloß für ihn und Vogl ein künstlerisches Wanderleben in dem ihm schon im Sommer 1819 so lieb gewordenen Oberösterreich. Mit seinem ganzen Herzen hing Schubert an der Natur, und doch kam er, eben diese Künstlerfahrten mit Vogl, den wiederholten Aufenthalt in Zélez und einige wenige nähere Ausflüge zu oder mit Freunden abgerechnet, sein Lebtag nicht über Wien hinaus! Seine Anhänglichkeit an seine Vaterstadt ward ihm gleichwol so wenig gelohnt, daß sein im Jahre 1826 eingereichtes Gesuch um die erledigte Stelle eines Vice-Hofkapellmeisters, gleich demjenigen um die Dirigentenstelle am Hofoperntheater, abschlägig beschieden ward. Mag nun — wie Schindler rücksichtlich der letzteren erzählt — der bei Gelegenheit einer Probe bewiesene Starrsinn Schubert's den unglücklichen Ausschlag gegeben haben, oder mochte, nach J. Hüttenbrenner's Lesart, seine Anstellung an Theater-Intriguen gescheitert sein, genug, er blieb von neuem seiner bisherigen ungebundenen, aber auch ungesicherten Existenz überlassen. Selbst der Annahme seiner Compositionen von Seiten der Verleger stellten sich allerlei Schwierigkeiten entgegen, und der geniale Tonschöpfer, der, in voller Erkenntniß seiner Bedeutung, von sich selber sagen konnte: „Wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von mir die Rede", mußte es sich gefallen lassen, immer und immer wieder um technische und intellectuelle Vereinfachung seiner Schreibweise ersucht zu werden. Trotz alledem trug ihn der Genius nur immer höheren und kühneren Fluges aufwärts; immer vollendetere Gebilde erzeugte er, je näher er dem Ziele kam, das seinem kurzen Dasein gesteckt war. Meisterwerke wunderbarster Art reifen in seinen letzten Lebensjahren. So weist

das Jahr 1826 das Rondeau brillant für Clavier und Geige op. 70, die Streichquartette in D-moll und G-dur, das B-dur-Trio und den ersten Theil der „Winterreise", das Jahr 1827 den zweiten Theil der letzteren, das „Ständchen" für Altsolo und Frauenchor, den „Nachtgesang im Walde", die Impromptus op. 142*), das Es-dur-Trio und die „deutsche Messe", das Jahr 1828 endlich die große Symphonie in C, das Streichquintett in C, die Messe in Es, die Cantate „Mirjam's Siegesgesang", den „Hirt auf dem Felsen", die letzten drei Claviersonaten und den sogenannten „Schwanengesang" auf, als die letzten Vermächtnisse Schubert's, mit denen er seine Mission hienieden vollendete.

Die „Winterreise" enthält gleich der früher entstandenen „schönen Müllerin" eine von Wilhelm Müller gedichtete Folge von Liedern, welche nach Stimmung und Charakter in engem Zusammenhang unter einander stehen, ähnlich jenem ersten Liederkreis „An die ferne Geliebte", mit dem Beethoven's hohe Kunst die Welt beschenkte. Ist aber der ältere der beiden Schubert'schen Cyclen rein lyrisch, einfach bis zur Annäherung an die Volksweise in Bau und Ausdruck gehalten, so kennzeichnet den späteren eine ungleich größere Mannigfaltigkeit der Form und Kühnheit der Tonsprache, eine gesteigerte Leidenschaft und Dramatik, und demgemäß eine lebendigere Betheiligung des tonmalerischen Elementes. Schubert versteht es, mit der Empfindung gleichzeitig auch die Phantasie mächtig anzuregen. Er führt uns mitten hinein in die Situation und giebt seinen Liedern das Gepräge sinnlicher Wahrheit; also, daß wie Liszt sagt, „aus dem kleinsten Lied oft eine Miniatur-

*) Sie bilden, im Widerspruch zu dem ihnen vom Verleger gegebenen Titel, eine regelrechte Sonate.

oper wird, voll tragischer und dramatischer Passion." (Man denke nur an den einzigen „Leiermann"!) In tiefste Schwermuth getaucht ist jeder einzelne der vierundzwanzig Gesänge; der letzte Sonnenschimmer ist verglommen, aus der sanften Melancholie der „Müllerlieder" ist hier Trostlosigkeit, friedlose Resignation und Verzweiflung geworden. Schubert selbst äußerte, laut Spaun, von diesem „Cyclus schauerlicher Lieder": „Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei andern Liedern der Fall war", und, da sie den Freunden zuerst nicht zusagten: „Mir gefallen diese Lieder mehr als alle anderen, und sie werden euch auch noch gefallen!"

Freundlichere Bilder mischen sich in den „Schwanengesang", die letzte Liederreihe, die nicht mehr von des Componisten Hand, sondern erst nach seinem Tode von seinem Verleger zusammengestellt wurde. Von hohem Werth sind zumal die Heine'schen Lieder „Der Atlas", „Die Stadt", „Am Meer", „Der Doppelgänger", in denen Schubert jene mehr recitirende Weise anschlägt, die Schumann zu weiterer Vollendung führte. Mit dem Schlußgesang, der „Taubenpost", nahm er für immer Abschied von der Gattung, die in ihm ihren höchsten Förderer und Meister ehrt.

Schubert's Kirchencompositionen, unter denen seine sieben Messen hervorragen, danken, ebenso wie seine anderen Werke, sorglosestem Schaffensdrange ihr Entstehen. Die Musikwelt hat von ihnen erst seit etwa zwei Jahrzehnten Kenntniß genommen. Von seinen vier Jugend-Messen, welche die echt Schubert'sche Neigung zum Liedton miteinander gemein haben, wird die reifste in G mit ihrer knappen Form noch heute mannigfach im katholischen Gottesdienst benutzt. Seine späteren Messen in As und Es zählen, wenn sie auch in ihren Einzeltheilen nicht allenthalben zu gleicher Vollendung ge-

diehen, zu den vornehmsten Erzeugnissen der Gattung und den eigenartigsten und tiefsten Hervorbringungen ihres Schöpfers. In mancher ihrer Eingebungen weisen sie auf Beethoven hin, dem Schubert's spätere Arbeiten für Kammermusik noch ersichtlicher zuneigen.

Von diesen haben sich vorzugsweise das als oeuvre posthume erschienene tiefpoetische D-moll-Quartett (über „Der Tod und das Mädchen"), das Streichquintett und die Trios in B- und Es-dur (op. 99 und 100) verbreitet. Sie sichern dem großen Liedersänger auch auf diesem Gebiet eine unsterbliche Berühmtheit, und Robert Schumann war sich der Bedeutung seiner Worte wohl bewußt, wenn er die beiden letztgenannten Werke, als die Meistertrios ihrer Zeit, dem B-dur-Trio unseres erhabensten Tondichters zur Seite stellte. Auch hier, wie in seiner C-dur-Symphonie, der größten instrumentalen Schöpfung des Künstlers, deren „himmlische Länge" Schumann begeisterte, ob sie ihr auch kaum als Tugend nachzurühmen ist, offenbart sich die blühende Originalität seines Genius. Auch hier verleugnet sich nirgend der große Meister des Gesanges, und wie in seinen Liedern die Menschenstimme, singen und klingen hier die Instrumente. „Er beflügelt die Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Componist." „Schubert", sagt Robert Schumann, „ist ein Mädchencharakter an jenen gehalten, bei weitem geschwätziger, weicher, breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter Riesen spielt. Zwar bringt auch er seine Kraftstellen, bietet auch er Massen auf; doch verhält er sich immer wie Weib zum Mann, der befiehlt, wo jenes bittet und überredet. Dies alles aber nur im Vergleich zu Beethoven; gegen andere ist er noch Mann genug, ja der kühnste und freigeistigste der

neueren Musiker.“ „Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte.“

Die Früchte seines Schaffens zu ernten nur war Franz Schubert leider nicht beschieden. Als er starb, hatten nur etwa hundert Lieder und einige Clavier- und Kammercompositionen den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden. Seine acht Symphonien, seine Quintette und Quartette, seine Messen, seine Opern und Chorgesänge, seine zahllosen zwei- und vierhändigen Sonaten, Phantasien ꝛc. — wer kannte sie? Ein einziges Mal nur in seinem Leben trat er, dem Drängen seiner Freunde nachgebend, als Concertgeber vor das Publikum und führte am 26. März 1828 einige seiner Compositionen den Wienern vor. Das glänzende Ergebniß forderte zu einer Wiederholung auf, aber sie kam erst nach seinem Hinscheiden zu Stande und lieferte die Mittel, ihm einen Grabstein zu setzen. So blieb das erste Concert zugleich das letzte und einzige in seinem Leben; denn auch eine beabsichtigte Concertreise nach Pest, zu der Lachner und Schindler ihn dringend einluden, mußte, ebenso wie der Besuch bei einer befreundeten Familie in Graz, bei der er schon im Herbst 1827 einige frohe Wochen verlebt hatte, theils aus Mangel an den nöthigen Mitteln, theils um seiner angegriffenen Gesundheit willen, aufgegeben werden.

Auch die Hoffnung, seine große C-dur-Symphonie aufgeführt zu hören, blieb ihm unerfüllt. Zum Dank für eine ihm verliehene Gratifikation von 100 fl. hatte Schubert dieselbe dem Wiener Musikverein übergeben. Das bereits begonnene Studium derselben wurde jedoch „zu großer Schwierigkeiten halber“ wiederum eingestellt, und die sechste Symphonie des

Meisters dafür in Angriff genommen; aber selbst die Aufführung dieser erfolgte erst nach seinem Tode.

Erst zehn Jahre später führte das Glück Robert Schumann nach Wien und in das Haus Ferdinand Schubert's. Dort fand er unter der Hinterlassenschaft seines Lieblings jene Symphonie, „die zehnte Muse nach den neun von Beethoven geborenen", und voll Eifers, die Welt mit diesem Vermächtniß des von ihm hochverehrten Meisters bekannt zu machen, schickte er sie an Mendelssohn. Im März 1839 erwarb sich dieser durch Vorführung derselben den begeisterten Dank der Musikfreunde Leipzigs, die sie seitdem unter die beliebtesten der alljährlich wiederkehrenden Repertoirestücke zählen. Was Robert Schumann über dieselbe geschrieben, ist das Schönste, was sich über dieselbe überhaupt sagen läßt. Es ist keine Kritik, sondern ein begeisterter Gruß von Genius zu Genius.

Im Hochsommer 1828 verschlimmerte sich das Kopfleiden, das Schubert in den letzten Jahren öfters heimzusuchen pflegte, in hohem Grade. Zwar besserte sich seine Gesundheit wieder so weit, daß er anfangs October in Gesellschaft seines Bruders Ferdinand und zweier Freunde einen mehrtägigen Ausflug nach Ungarn unternahm, sich auch während desselben voll heiterster Stimmung zeigte; nach Wien zurückgekehrt aber nahm sein Leiden wieder zu. Blutwallungen und Schwindel stellten sich immer heftiger ein, und Arzneien waren beinahe das Einzige, was er noch zu sich nahm. Im Freien nur glaubte er Linderung seines Zustandes zu finden und suchte sich daher so viel als möglich Bewegung zu schaffen. So ging er am 3. November hinaus nach Hernals, wo ein Requiem Ferdinand's aufgeführt wurde. Dies war die letzte Musik, die er hörte. Bei der Rückkehr klagte er über große Ermüdung; aber an

eine ernste Krankheit dachte er noch nicht. Tags darauf noch besprach er sich mit einem ihm bekannten Musiker über vorzunehmende Studien bei Sechter im Fugensatz; so waren all seine Gedanken noch immer seiner Kunst geweiht. Auch als ihn vom 11. November an zunehmende Schwäche an's Lager gebannt hielt, corrigirte er während der ersten Tage noch die Druckbogen seiner „Winterreise", und mit Lachner und Bauernfeld, die ihn besuchten, unterhielt er sich stundenlang über Ideen, die ihn beschäftigten, namentlich über die Oper, die er auf einen Text des letzteren („Der Graf von Gleichen") bereits entworfen hatte und mit „völlig neuen Harmonien und Rhythmen" ausstatten wollte. Dem Gespräch der ihn täglich aufsuchenden Freunde gab er sich voll Theilnahme hin. Frei von eigentlichem Schmerz, klagte er nur über Ermattung und Schlaflosigkeit. Am 16. erregte der Zustand des Kranken das Bedenken der Aerzte: ein Nervenfieber war ausgebrochen; gleichwol gaben sie die Hoffnung auf Genesung noch nicht auf. Fortan aber umdunkelten Phantasien fast ohne Unterlaß seinen Geist. Am Abend des 18. November rief er seinen Bruder an sein Bett und fragte ihn mit leiser Stimme: „Du, was geschieht denn mit mir?" Als jedoch jener, gemeinsam mit dem Arzte, die aufkeimende Todesahnung in ihm zu beschwichtigen suchte, sagte er langsam und ernst: „Hier ist mein Ende!" Nach Empfang der heiligen Sterbesacramente, am Nachmittag des 19. November, ward es still in ihm — er lauschte nun himmlischen Harmonien.

Arm, wie er auf die Welt gekommen war, verließ er sie. Sein gesammter Besitz an Kleidern, Wäsche, Betten, „alten Musikalien" wurde auf 63 fl. gerichtlich eingeschätzt.*) Seinem

*) Unter den auf 10 fl. taxirten „alten Musikalien" waren natürlich die kostbaren Manuscripte all der ungezählten noch unveröffentlichten Werke Schubert's inbegriffen.

Vater blieben „an bestrittenen Krankheits- und Leichenkosten 269 fl. 19 Kr. C. M. zu fordern". Reich aber kränzte man die Bahre, die ihn trug, deß wahre Größe man erst erkannte, da er nicht mehr unter den Lebenden weilte. Eine große Zahl Leidtragender folgte seinem Sarge, als man ihn nach feierlicher Einsegnung am Nachmittag des 21. November 1828 in die Erde bettete. Ein inmitten seiner Fieberträume ausgesprochener Wunsch des Verklärten fand pietätvolle Erfüllung: auf dem Währinger Friedhof, in nächster Nähe Beethoven's, seines großen Vorbildes, grub man ihm sein stilles Grab. Und nun begann seiner Vaterstadt die Erkenntniß dessen aufzugehen, was sie in ihm besessen. In der Augustiner-Hofkirche wie zu St. Ulrich ward zu seinem Gedächtniß ein Requiem aufgeführt, und wenig später veranstaltete man zwei Concerte, deren Programm aus seinen Compositionen zusammengestellt war. Der Ertrag derselben war zur Errichtung eines Denksteins an seinem Grabe bestimmt. Seit 1829 schmückte er dasselbe. Er trug die Büste des Meisters, um, gleich dem 1872 im Wiener Stadtpark errichteten Denkmal, sein Bild der Nachwelt zu überliefern. Es ist nicht schön, dieses Bild, auch an seinen Zügen und an seiner Gestalt hatte das Schicksal seinen Segen gespart. Unter der Büste las man außer dem Datum seines Geburts- und Sterbetages Grillparzer's Worte: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen."

So hatten die irdischen Reste Franz Schubert's sechzig Jahre im Währinger Friedhof geruht, als man sie wegen Aufhebung dieses letzteren am 22. September 1888 der Erde entnahm, um sie ihr Tags darauf mit fast königlichen Ehren in der imposanten Todtenstadt des neuen Wiener Centralfriedhofs wiederzugeben. In der Reihe der Ehrengräber, welche die Stadt Wien für

ihre ruhmreichsten Söhne bereit hält, unter der Hut eines Denkmals, das ihm der Wiener Männergesangverein gestiftet, schlummert nun der größte deutsche Liedersänger, wiederum in Beethoven's Nachbarschaft, der Ewigkeit entgegen.

Grillparzer's Grabschrift ist Schubert an seine neue Ruhestätte nicht nachgefolgt. Sie dünkte dem heutigen in Vollbesitz seines reichen Erbes getretenen Geschlecht mit Recht nicht mehr am Platze. Darum wollen wir, in Umdeutung der Worte des Dichters, voll Dank gegen den Genius, lieber sagen: „Uns starben in ihm schöne Hoffnungen, aber uns lebt in ihm ein unsterblicher Besitz!"

Verzeichniß

der von

Franz Schubert

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Erlkönig, f. 1 Singstimme mit Pianoforte. Wien, in Commission bei Cappi & Diabelli. †**)
Dasselbe f. 1 Singstimme mit kleinem Orchester übertragen von F. Liszt. Leipzig, Forberg. F. Pfte. allein

*) Nach Nottebohm's thematischem Catalog. Wien, Schreiber. 1874.

**) Sämmtliche mit einem † bezeichneten Werke sind in den Verlag von Schreiber in Wien übergegangen.

Auch bei vorstehendem Verzeichniß beschränkten wir uns, wie bei dem der Weber'schen Werke, auf Angabe der Original-Ausgaben, bezüglich der späteren auf die vollständigen Notizen der äußerst verdienstvollen Arbeit Nottebohm's verweisend. Von praktischerem Werthe erscheint die nachstehende Anführung der neueren instructiven und populären Sammel-Ausgaben von Compositionen Schubert's:

Ausgewählte Sonaten und Solostücke f. Pfte., bearb. von Fr. Liszt. 2 Bde. (Phantasien, Sonaten und kleinere Stücke.) Stuttgart, Cotta.

Original-Compositionen f. Pfte. 5 Bde. (Sonaten 2c.) Leipzig, Hofmeister.

Sämmtliche Compositionen. 10 Bde. (Lieder m. Pfte. 6 Bde. — Compositionen f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn., je 2 Bde.) Wolfenbüttel, Holle.

Lieder mit Pfte. 8 Bde., 2 Albums — Orig.-Pfte.-Comp. zu 2 (3 Bde.) u. 4 Hdn. (2 Bde.), Symphonien arrang. zu 4 u. 8 Hdn. — Trios in Stimm. — Die Verschwornen im Cl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Schubert-Album I. u. II., 30 berühmte Lieder — Pianofortewerke zu 2 (Sonaten, Stücke, Tänze, Märsche, Lieder 2c) u. 4 Hdn. (Märsche, Polonaisen, Sonate op. 30, Divertissements, Rondos, Variationen, arr. Symphonien 2c.) — Duos, Trios, Quartette, Quintette. Braunschweig, Litolff.

4 geistl. Lieder, transcr. von Liszt, Moments music., Impromptus op. 142. Leipzig, Schuberth.

Lieder (Album I—VII., 22 Lieder 2c.) Duette, Terzette; Gesänge f. gem. Chor., f. Männer- u. f. Frauenchor — Pianofortewerke zu 2 (Sonaten, Stücke, Tänze, Märsche, Arrangem. 2c.) u. 4 Hdn. (Originalcompositionen u. Arrangements v. Märschen, Tänzen, Sonaten, Duos, Trios, Quartetten, Quintetten, Octett, Symphonien, Ouvertüren, Rosamunde), Symphonien C-dur u. H-moll zu 8 Hdn. — Duos, Trios, Quartette, Quintette, Octett, Symphonien C-dur u. H-moll, Tantum ergo u. Offertor. in Part. — 6 Messen, Tant. ergo, Offert., die Opern: „Der häusliche Krieg", „Die Zwillingsbrüder" u. Musik zu „Rosamunde" im Clavierauszug. Leipzig, Peters.

v. demselben. Wien, Schreiber. Desgl. v. L. Köhler. Ebd., und von St. Heller. Cöln, Schloß.*)

Op. 2. Gretchen am Spinnrade, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†
Dass. f. 1 Singst. mit kl. Orch. v. Fr. Liszt. Leipzig, Forberg; f. Pfte. allein von demselben. Wien, Schreiber, u. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 3. Schäfers Klagelied — Meeresstille — Haidenröslein — Jägers Abendlied, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†
Nr. 2 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber.

Op. 4. Der Wanderer — Morgenlied — Wanderers Nachtlied, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†
Nr. 1 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber. Desgl. v. Köhler. Ebd., u. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 5. Rastlose Liebe — Nähe des Geliebten — Der Fischer — Erster Verlust — Der König in Thule, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†
Nr. 1 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber.

Op. 6. Memnon — Antigone u. Oedip — Am Grabe Anselmo's, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†

Op. 7. Die abgeblühte Linde — Der Flug der Zeit — Der Tod u. das Mädchen, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd.†
Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 8. Der Jüngling auf dem Hügel — Sehnsucht — Erlaffee — Am Strome, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Cappi u. Diabelli.†

Op. 9. Original-Tänze (Erste Walzer) f. Pfte. 2 Hefte. Ebd.†
Dies. frei von Fr. Liszt bearb. in den Soirées de Vienne. Wien, Schreiber.

Op. 10. Variationen (E-moll) über ein franz. Lied f. Pfte. zu 4 Hdn. (Beethoven gew.) Wien, Cappi & Diabelli.†

Op. 11. Das Dörfchen — Die Nachtigall — Geist der Liebe, f. 4 Männerst. mit Pfte. od. Guitarre. Ebd.†

Ausgew. Clavierwerke (Kullak) 2 Bde. — Symphonien f. 4 Hde. — Album, 30 Lieder. Leipzig, Steingräber.

Ausgew. Clav.-Compositionen. (Bischoff.) Leipzig, Hansen.

40 ausgewählte Gesänge f. Sopr. od. Ten. mit Pfte. Wien, Schreiber.

Sämmtliche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. (Rietz) 11 Bde. Leipzig, Senff.

Clavier-Duos, Trios, Quart., Quint., Octett u. Symph. f. 4 Hde. arr. Leipzig, Leuckart.

*) Es kann hier, wie in den nachfolgenden Verzeichnissen, selbstverständlich nur der hervorragendsten Uebertragungen Erwähnung geschehen.

Op. 12. Gesänge des Harfners aus „Wilh. Meister", f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd. †
Op. 13. Der Schäfer u. der Reiter — Lob der Thränen — Der Alpenjäger, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. †
Nr. 2 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Haslinger; desgl. sammt Nr. 3 v. St. Heller. Cöln, Schloß.
Op. 14. Suleika — Geheimes, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Diabelli. †
Op. 15. Phantasie (C-dur, über den Wanderer) f. Pfte. Ebd. †
Dies. f. Pfte. u. Orch., desgl. f. 2 Pfte. symphonisch bearb. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber.
Op. 16. Frühlingslied — Naturgenuß, f. 4 Männerst. m. Pfte. od. Guit. ad libit. Wien, Cappi & Diabelli. †
Op. 17. Vier Gesänge f. 4 Männerst. Ebd. †
Jünglingswonne — Liebe — Zum Rundtanz — Die Nacht.
Op. 18. Walzer, Ländler u. Ecossaisen f. Pfte. 2 Abth. Ebd. †
Op. 19. An Schwager Kronos — An Mignon — Ganymed, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Diabelli & Comp.
Op. 20. Sei mir gegrüßt — Frühlingsglaube — Hänflings Liebeswerbung, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Sauer & Leidesdorf. †
Nr. 1 f. Pfte., Vcell. (od. Viol.) u. Harmonium übertr. v. L. Köhler. Mainz, Herf & Wolf; f. Pfte. allein v. St. Heller. Cöln, Schloß; desgl. Nr. 1 u. 2 v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber.
Op. 21. Auf der Donau — Der Schiffer — Wie Ulfru fischt, f. 1 Baßst. m. Pfte. Wien, Sauer & Leidesdorf. †
Op. 22. Der Zwerg — Wehmuth, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. †
Op. 23. Die Liebe hat gelogen — Selige Welt — Schwanengesang — Schatzgräbers Begehr, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. †
Op. 24. Gruppe aus dem Tartarus — Schlummerlied, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. †
Op. 25. Die schöne Müllerin. Ein Cyclus von Liedern (v. Wilh. Müller) f. 1 Singst. m. Pfte. 5 Hfte. Ebd. †
I. Das Wandern — Wohin — Halt — Danksagung an den Bach. — II. Am Feierabend — Der Neugierige — Ungeduld — Morgengruß — Des Müllers Blumen. — III. Thränenregen — Mein — Pause. — IV. Mit dem grünen Lautenbande — Der Jäger — Eifersucht u. Stolz — Die liebe Farbe — Die böse Farbe. — V. Trockne Blumen — Der Müller u. der Bach — Des Baches Wiegenlied.
Dies. sämmtlich f. Pfte. allein übertr. v. C. Reinecke. Wien, Schreiber. Desgl. Nr. 1—7, auch zu 4 Hdn.

v. L. Köhler. Ebd. † Nr. 1, 2, 7, 14, 17, 18, 19 v. Fr. Liszt. Ebd. (Nr. 7 u. 18. Berlin, Schlesinger.) Nr. 5, 8, 9, 16 u. 18 v. R. Volkmann. Wien, Schreiber. Nr. 6 u. 19 v. S. Thalberg. Wien, Schreiber, u. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Nr. 7 u. 8 v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 26. Ouvertüre, Gesänge, 2 Ent'racte u. Balletmusik zu „Rosamunde" v. H. v. Chezy. Wien, Sauer & Leidesdorf.† Daraus: Romanze, f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß. 2 Entr'acte f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. C. Reinecke. Wien, Schreiber. Balletmusik f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. J. Herbeck. Ebd.

Op. 27. Trois Marches héroiques (H-moll, C- u. D-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd. † Wien, Sauer & Leidesdorf.†

Op. 28. Der Gondelfahrer, f. 4 Männerst. m. Pfte. Ebd.†

Op. 29. Quartett (A-moll) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Ebd.† Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Rob. Franz; f. 2 Hde. v. O. Reubke. Leipzig, Leuckart.

Op. 30. Sonate (B-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. Wien, Sauer & Leidesdorf.†

Op. 31. Suleika's zweiter Gesang, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Pennauer.†

Op. 32. Die Forelle, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Diabelli.† Dass. f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß. Desgl. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber, u. zugleich f. 4 Hde. v. L. Köhler. Ebd.

Op. 33. Deutsche Tänze u. Ecossaisen f. Pfte. Wien, Cappi & Comp. (jetzt Witzendorf.)

Op. 34. Ouvertüre (F-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.

Op. 35. Variationen (As-dur) üb. ein Originalthema f. Pfte. zu 4 Hdn. Wien, Sauer & Leidesdorf.†

Op. 36. Der zürnenden Diana — Nachtstück, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Comp. (jetzt Witzendorf.)

Op. 37. Der Pilgrim — Der Alpenjäger, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.

Op. 38. Der Liedler, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.

Op. 39. Sehnsucht, f. 1 Singst. (Contr'alt) mit Pfte. Wien, Pennauer.†

Op. 40. Sechs Märsche f. Pfte. zu 4 Hdn. Wien, Sauer & Leidesdorf.†
Dieselben f. Pfte zu 2 Hdn. v. L. Köhler. Wien, Schreiber. Desgl. Nr. 5 v. Fr. Liszt. Ebd. u. Nr. 3 u. 4 f. Orch. v. demselben. Berlin, Fürstner.

Op. 41. Der Einsame, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Diabelli & Comp.†

Op. 42. Sonate (A-moll) f. Pfte. Wien, Pennauer.†

Op. 43. Die junge Nonne — Nacht u. Träume, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Nr. 1 f. 1 Singst. mit kl. Orch. übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig,

Forberg; f. Pfte. allein von dems. Wien, Schreiber. Desgl. v. St. Heller. Cöln, Schloß, u. zugleich f. 4 Hde. v. L. Köhler. Wien, Schreiber.

Op. 44. An die untergehende Sonne, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Diabelli & Comp.†

Op. 45. Tantum ergo (C-dur) f. 1 Singst., Orch. u. Orgel. Ebd.†

Op. 46. Erstes Offertorium (C-dur) f. 1 Sopran- od. Tenorst., concert. Clar. od. Viol., kl. Orch. u. Orgel. Ebd.†

Op. 47. Zweites Offertorium (F-dur) f. 1 Sopranst., kl. Orch. u. Orgel. Ebd.†

Op. 48. Messe (C-dur) mit einem zweiten Benedictus, f. 4 Singst., Orch. u. Orgel. Ebd.†

Op. 49. Galopp u. Ecossaisen f. Pfte. Ebd.†

Op. 50. Valses sentimentales p. l. Piano. 2 livr. Ebd.†

Op. 51. Trois Marches militaires. (D-, G- u. Es-dur) p. l. P. Ebd.† Nr. 1 (nach Des transponirt) f. Pfte. allein zum Concertvortrag bearb. v. C. Tausig. Leipzig, Senff.

Op. 52. Sieben Gesänge aus W. Scott's „Fräulein vom See" m. Pfte. (Nr. 1, 2, 5, 6, 7 f. 1 Singst., Nr. 3 f. 4 Männerst., Nr. 4 f. 3stimmig. Frauenchor.) Wien, Artaria.†

Ellen's erster Gesang — Ellen's zweiter Gesang — Bootgesang — Coronach — Norman's Gesang — Ellen's dritter Gesang (Hymne an die Jungfrau) — Lied des gefangenen Jägers.

Nr. 6 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber, u. v. St. Heller. Cöln, Schloß. Desgl. f. Pfte., Vcell. (od. Viol.) u. Harmonium v. L. Köhler. Mainz, Herf & Wolff; u. f. Viol. (od. Vcell.), Harfe (od. Pfte.) u. Harmonium (od. Orgel) v. J. de Swert. Berlin, Bote & Bock.

Op. 53. Seconde grande Sonate (D-dur) p. l. Piano. Wien, Artaria.†

Op. 54. Divertissement à la hongroise p. l. Piano à 4 ms. Ebd. Dass. f. Pfte. allein v. Fr. Liszt, (leicht u. schwer). Wien, Schreiber. Daraus: Ungar. Marsch f. Orch. v. dems. Berlin, Fürstner.

Op. 55. Grande Marche funèbre (C-moll, beim Tod Kaiser Alexander's I. v. Rußland) p. l. Piano à 4 ms. Wien, Pennauer.†

Op. 56. Willkommen u. Abschied — An die Leier — Im Haine, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd.†

Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 57. Der Schmetterling — Die Berge — An den Mond, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Weigl.†

Op. 58. Hectors Abschied — Emma — Des Mädchens Klage, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†

Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Berlin, Schlesinger; desgl. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 59. Du liebst mich nicht — Daß sie hier gewesen — Du bist die Ruh — Lachen und Weinen, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Sauer & Leidesdorf.†
Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber; u. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 60. Greisengesang — Dithyrambe, f. 1 Baßst. mit Pfte. Wien, Cappi & Czerny (jetzt Witzendorf).

Op. 61. Sechs Polonaisen f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.

Op. 62. Vier Gesänge aus Goethe's „Wilhelm Meister" mit Pfte. (Nr. 1 f. 2 Singst., Nr. 2, 3, 4 f. 1 Singst.) Wien, Diabelli & Comp.†
Mignon u. der Harfner — Heiß' mich nicht reden — So laßt mich scheinen — Nur wer die Sehnsucht kennt.
Nr. 3 f. 1 Singst. m. kl. Orch. übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig, Forberg.

Op. 63. Divertissement (E-moll) en forme d'une Marche brill. p. l. Piano à 4 ms. Wien, Weigl.†

Op. 64. Wehmuth — Ewige Liebe — Flucht, f. 4 Männerst. Wien, Pennauer.†

Op. 65. Lied eines Schiffers an die Dioscuren — Der Wanderer — Aus Heliopolis, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Cappi & Czerny (jetzt Witzendorf).

Op. 66. Grande Marche héroique (A-moll, bei Salbung des Kaisers Nicolaus I. v. Rußland) p. l. P. à 4 ms. Wien, Pennauer.†

Op. 67. Hommage aux belles Viennoises. Wiener Damen-Ländler p. l. Piano. Wien, Diabelli & Comp.†

Op. 68. Der Wachtelschlag, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†

Op. 69. Ouvertüre (D-dur), Cavatine u. Arie zur Oper „Alfonso u. Estrella" (v. Schober). Wien, Sauer & Leidesdorf, Spina, Diabelli & Comp.
Ouvertüre f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Comp. u. Hüttenbrenner. Wien, Schreiber.
Clavier-Ausz. der Oper, bearb. v. Fuchs. Berlin, Schlesinger.

Op. 70. Rondeau brillant (H-moll) p. P. et Viol. Wien, Artaria.
Dass. genau bez. v. Ferd. David.*) Leipzig, Senff. Desgl. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. von Rob. Franz. Leipzig, Leuckart.

Op. 71. Drang in die Ferne, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Diabelli.†
Dass. f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 72. Auf dem Wasser zu singen, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd.†
Dass. f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber; u. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 73. Die Rose, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Diabelli.†
Dass. f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Haslinger.

---

*) Von demselben auch sammt op. 137, 160 u. 162 bei Peters in Leipzig herausgegeben.

Op. 74. Die Advokaten. Kom. Terzett f. 2 Tenöre u. Baß mit Pfte. Wien, Diabelli.†

Op. 75. Vier Polonaisen f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.†

Op. 76. Ouvertüre (F-moll), Arie mit Chor u. Mauren-Chor zur Oper „Fierrabras" (v. Kupelwieser). Wien, Diabelli & Comp.† u. Spina; Leipzig, Friese, u. Wien, Gotthard.†

Op. 77. Valses nobles p. l. Piano. Wien, Haslinger.

Op. 78. Sonate (G-dur, „Fantasie, Andante, Menuetto u. Allegretto") f. Pfte. Ebd.

Op. 79. Das Heimweh — Die Allmacht, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd. Nr. 2 f. Tenorsolo mit Männerchor u. Orch. bearb. v. Fr. Liszt. Leipzig, Schuberth & Comp.

Op. 80. Der Wanderer an den Mond — Das Zügenglöcklein — Im Freien, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Nr. 2 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Berlin, Schlesinger; u. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 81. Alinde — An die Laute — Zur guten Nacht, f. 1 Singst. (Nr. 3 mit Männerchor) mit Pfte. Wien, Haslinger.

Op. 82. Variationen (C-dur) über ein Thema aus Herold's Oper „Marie" f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd. (jetzt Leipzig, Schuberth & Comp.)

Op. 83. Drei italienische Gesänge f. 1 Baßst. mit Pfte. Ebd.
L'incanto degli occhi — Il traditor deluso — Il modo di prender moglie.

Op. 84. Andantino varié et Rondeau brill. p. l. Piano à 4 ms. comp. sur des motifs orig. Wien, Weigl.†
Dass. f. Pfte. allein zum Concertvortrag bearb. v. Carl Tausig. Berlin, Fürstner.

Op. 85. Lied der Anne Lyle — Gesang der Norna, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Diabelli & Comp.†

Op. 86. Romanze des Richard Löwenherz aus „Ivanhoe", f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†

Op. 87. Der Unglückliche — Die Hoffnung — Der Jüngling am Bache, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Pennauer.†

Op. 88. Abendlied für die Entfernte — Thecla — Um Mitternacht — An die Musik, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Weigl.†
Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. Ehrlich. Wien, Schreiber.

Op. 89. Winterreise. 24 Lieder (v. Wilh. Müller) f. 1 Singst. mit Pfte. 2 Abth. Wien, Haslinger.
1. Gute Nacht — Die Wetterfahne — Gefrorne Thränen — Erstarrung — Der Lindenbaum — Wasserflut — Auf dem Flusse — Rückblick — Irrlicht — Rast — Frühlingstraum — Einsamkeit. II. Die Post — Der greise Kopf — Die Krähe — Letzte Hoffnung — Im Dorfe — Der stürmische Morgen — Täuschung — Der Wegweiser — Das Wirthshaus — Muth — Die Nebensonnen — Der Leiermann.
Nr. 1, 4, 5, 6, 13, 17, 18, 19, 21—24 f. Pfte. allein übertr.

v. Fr. Liszt. Wien, Haslinger. Nr. 13 u. 19 v. S. Thalberg. Wien, Schreiber. Nr. 13 u. 17 v. St. Heller. Cöln, Schloß. Nr. 1, 3, 4, 5, 11 u. 13 v. L. Köhler. Berlin, Bote & Bock.

Op. 90. Vier Impromptus f. Pfte. Wien, Haslinger.
Nr. 1 f. Orch. übertr. v. Bernh. Scholz. Leipzig, Rieter-Biedermann. Nr. 3 f. Vcell. u. Pfte. v. J. de Swert. Berlin, Bote & Bock.

Op. 91. Grazer Walzer f. Pfte. 12 Nrn. Ebd.

Op. 92. Der Musensohn — Auf dem See — Geistesgruß, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Leidesdorf.†

Op. 93. Im Walde — Auf der Bruck, f. 1 Singst. m. Pfte. Graz, Kaiser.†

Op. 94. Moments musicals p. l. P. 2 livr. Wien, Leidesdorf.†
Dies. f. Vcell. u. Pfte. übertr. v. J. de Swert. Berlin, Bote & Bock.

Op. 95. Vier Refrain-Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Weigl.†
Die Unterscheidung — Bei dir — Die Männer sind méchant — Irdisches Glück.

Op. 96. Die Sterne — Jägers Liebeslied — Wanderers Nachtlied — Fischerweise, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Diabelli & Co.†

Op. 97. Glaube, Hoffnung u. Liebe, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd. †

Op. 98.*) An die Nachtigall — Wiegenlied — Iphigenia, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Nr. 2 f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß.

Op. 99. Premier grand Trio (B-dur) p. P., Viol. et Vcelle. Ebd.†

Op. 100. Grand Trio (Es-dur) p. P., Viol. et Vcelle. Leipzig, Probst (jetzt Kistner).

Op. 101. Der blinde Knabe, f. 1 Singst. mit Pfte. Wiener Zeitschrift f. Kunst.†

Op. 102. Mondenschein f. 2 Tenor- u. 3 Baßst. mit Pfte. ad lib. Wien, Diabelli & Comp.†

Op. 103. Fantaisie (F-moll) p. l. Piano à 4 ms. Ebd.†
Dies. f. Orch. übertr. v. Rudorff. Berlin, Simrock. Desgl. f. Pfte. allein v. L. Köhler. Offenbach, André.

Op. 104. Der Hochzeitsbraten. Terzett f. Sopr., Ten. u. Baß mit Pfte. Ebd.†

Op. 105. Widerspruch — Wiegenlied — Am Fenster — Sehnsucht f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).

Op. 106. Heimliches Lieben — Das Weinen — Vor meiner Wiege — An Sylvia, f. 1 Singst. m. Pfte. Diabelli & Comp.†

Op. 107. Grand Rondeau (A-dur) p. l. P. à 4 ms. Wien, Artaria.

---

*) Die meisten der nachgenannten Werke erschienen, gleich dem 2. Theil der Winterreise, erst nach Schubert's Tode.

Op. 108. Ueber Wildemann — Todesmusik — Erinnerung, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Leidesdorf.†
Op. 109. Am Bach im Frühling — Genügsamkeit — An einer Quelle, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Diabelli & Comp.†
Op. 110. Der Kampf, f. 1 Baßst. mit Pfte. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 111. An die Freude — Lebensmelodien — Die vier Weltalter, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd.
Op. 112. Gott im Ungewitter — Gott der Weltschöpfer — Hymne an den Unendlichen, f. 4 Singst. mit Pfte. Ebd.
Op. 113. Antiphonen zur Palmenweihe, f. 4 Singst. Wien, Diabelli & Comp.†
Op. 114. Grand Quintuor (A-dur, über „die Forelle") p. P., Viol., Alto, Vcelle. et Contrebass. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 115. Das Lied im Grünen — Wonne der Wehmuth — Sprache der Liebe, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Leidesdorf.†
Op. 116. Die Erwartung, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 117. Der Sänger, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 118. Geist der Liebe — Der Abend — Tischlied — Lob des Tokayers — An die Sonne — Die Spinnerin, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Op. 119. Auf dem Strom, f. 1 Singst. mit Pfte. u. Horn od. Vcell. Wien, Leidesdorf.†
Op. 120. Sonate (A-dur) p. l. Piano. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 121. Deux Marches caracteristiques à 4 ms. Wien, Diabelli & Comp.†
Nr. 1 f. Orch. übertr. v. Fr. Liszt. Berlin, Fürstner.
Op. 122. Troisième gr. Sonate (Es-dur) p. l. P. Wien, Pennauer.†
Op. 123. Viola, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 124. Zwei Scenen aus „Lacrimas" v. W. v. Schütz, f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 125. Deux Quatuors (Es- u. E-dur) p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 126. „Ein Fräulein schaut vom hohen Thurm," f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Op. 127. Letzte Walzer f. Pfte. (20 Nummern.) Wien, Diabelli & Co.†
Op. 128. Cantate. Empfindungsäußerungen des Wittwen-Institutes der Schullehrer Wiens f. d. Stifter u. Vorsteher desselben (Jos. Spendou). Für Solost. u. Chor mit Pfte. Ebd.†
Op. 129. Der Hirt auf dem Felsen, f. 1 Singst. mit Pfte. u. Clar. od. Vcell. Wien, Haslinger.
Op. 130. Das Echo, f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Weigl.†
Dass. f. Pfte. allein übertr. v. St. Heller. Cöln, Schloß.
Op. 131. Der Mondabend — Trinklied — Klaglied, f. 1 Singst.

(Nr. 2 mit Chor) mit Pfte. Nachgel. Werk. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf).
Op. 132. Der 23. Psalm (Gott meine Zuversicht), f. 2 Sopr.- u. 2 Altstimmen mit Pfte. Wien, Diabelli & Comp.†
Op. 133. Gott in der Natur, f. 2 Sopr.- u. 2 Altst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 134. Nachthelle f. Tenorsolo, 2 Ten.- u. 2 Baßst. mit Pfte. Ebd.†
Dass. f. Sopr. u. gem. Chor. mit Pfte. bearb. v. J. Schäffer.
Op. 135. Ständchen, f. Altsolo, 2 Sopr.- u. 2 Altst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 136. Mirjam's Siegesgesang, f. Sopransolo u. Chor. m. Pfte. Ebd.†
Op. 137. Drei Sonatinen (D-dur, A-moll, G-moll) f. Pfte. u. Viol. Ebd.†
Op. 138. Notre amitié est invariable. Rondeau (D-dur) p. l. Piano à 4 ms. Ebd.†
Op 139a. Gebet (v. de la Motte Fouqué) f. 4 Singstimmen mit Pfte. Ebd.†
Op. 139b. Nachtgesang im Walde, f. 4 Männerst. u. 4 Hörner od. Pfte. Wien, Haslinger.
Op. 140. Grand Duo (C-dur) p. l. P. à 4 ms. (Clara Wieck gew.*) Wien, Diabelli & Comp.†
Dass. für Orch. übertr. v. Jos. Joachim. Wien, Schreiber.
Op. 141. Messe (B-dur) f. 4 Singst., Orchester u. Orgel. Wien, Haslinger.
Op. 142. 4 Impromptus p. l. P. (Fr. Liszt gew.) 2 Hefte. Wien, Diabelli & Comp.†
Op. 143. Grande Sonate (A-moll) p. l. P. (Felix Mendelssohn gew.) Ebd.†
Op. 144. Lebensstürme. Charakterist. Allegro f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.†
Op. 145. Adagio u. Rondo (E-dur) f. Pfte. Ebd.†
Op. 146. Des Tages Weihe. Hymne zur Namens- oder Geburtsfeier, f. 4 Singst. mit Pfte. u. Viol. od. Vcell. ad libit. Ebd.†
Op. 147. Grande Sonate (H-dur) p. l. P. (Thalberg gew.) Ebd.†
Op. 148. Nocturne (Es-dur) p. Piano, Viol. et Vcelle. Ebd.†
Op. 149. Salve regina (C-dur) f. 4 Männerst. mit Orgel ad libit. Ebd.†
Op. 150. Graduale (C-dur) f. 4 Singst., Orch. u. Orgel. Ebd.†
Op. 151. Schlachtlied, f. 2 4stimmig. Männerchöre mit Pfte. ad libit. Ebd.†
Op. 152. Fuge (E-moll) f. Org. od. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.†
Op. 153. Drittes Offertorium (A-dur) f. 1 Sopranst. mit Streichinstrumenten. Ebd.†
Op. 154. Hymne (an den heil. Geist) f. 8 Männerst. (Solo u. Chor) mit Blasinstr. Ebd.†
Op. 155. Trinklied aus dem 14. Jahrhundert, f. 4 Männerst. mit Pfte. ad libit. Ebd.†
Op. 156. Nachtmusik f. 4 Männerst. mit Pfte. ad libit. Ebd.†
Op. 157. Constitutionslied, f. 4 Männerst. mit Orch. Ebd.†

---

*) Die Widmung der opera 140, 142, 143, 147 u. der drei letzten Sonaten rührt von den Verlegern her.

Op. 158. Der Frühlingsmorgen. Cantate f. Sopr., Ten. u. Baß mit Pfte. Ebd.†
Op. 159. Fantaisie (C-dur) p. Piano et Viol. Ebd.†
Op. 160. Introduction et Variations (E-moll) sur un théme orig. („Trockne Blumen") p. Piano et Flûte. Ebd.†
Op. 161. Quartett (G-dur) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Ebd.†
Op. 162. Sonate (Duo, A-dur) f. Pfte. u. Viol. Ebd.†
Op. 163. Quintett (C-dur) f. 2 Viol., Viola u. 2 Vcelli. Ebd.†
Op. 164. Siebente Sonate (A-moll) f. Pfte. Wien, Spina.†
Op. 165. Liederkranz. 5 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.†
Op. 166. Octett (F-dur) f. 2 Viol., Viola, Vcell., Contrabaß, Clar., Horn u. Fagott. Ebd.†
Op. 167. Gesang der Geister über den Wassern, f. 4 Tenor- u. 4 Baßst. mit 2 Violen, 2 Vcelli. u. Contrabaß. Ebd.†
Op. 168. Quartett (B-dur) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Ebd.†
Op. 169. Der Wintertag (Geburtstagslied), f. 4 Männerst. mit Pfte. Wien, Schreiber.
Op. 170. Ouverture im ital. Stil (C-dur) f. Orch. Wien, Spina.†
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Comp. Wien, Gotthard; desgl. v. C. Reinecke. Wien, Schreiber.†
Op. 171. 12 Ländler f. Pfte. Wien, Spina.†
Dies. zu 4 Hdn. v. Jul. Epstein. Wien, Schreiber.
Op. 172. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Spina.†
Der Traum — Die Laube — An die Nachtigall — Das Sehnen — An den Frühling — Die Vögel.
Op. 173. Sechs Lieder f. 1 Singst. (Nr. 6 f. Baß) mit Pfte. Ebd.†
Amalia — Das Geheimniß — Vergebliche Liebe — Der Blumen Schmerz — Die Blumensprache — Das Abendroth.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Symphonie C-dur f. Orch. Part. u. Stimmen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dies. f. 2 Pfte. zu 8 u. 4 Hdn. v. Klindworth, u. zu 2 Hdn. v. C. Reinecke. Ebd. Desgl. f. 4 Hde. v. A. Dietrich, Leipzig, Leuckart.
Zwei Sätze einer unvollendeten Symphonie H-moll f. Orch. Part. u. St. Wien, Spina.†
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. C. Reinecke. Wien, Schreiber.
Andante (As-dur) aus der tragischen Symphonie f. Orch. Part. Leipzig, Peters.
Tragische Symphonie C-moll f. Pfte. zu 4 Hdn. einger. v. H. Ulrich. Ebd.
Symphonie B-dur (f. Orch.) f. Pfte. zu 4 Hdn. einger. v. H. Ulrich. Ebd.
Ouverture D-dur (f. Orch.), f. Pfte. zu 4 Hdn. einger. v. Comp. Wien, Gotthard.
Grand Quatuor (D-moll, über „Der Tod und das Mädchen") p. 2

Viol., Viola et Vcelle. Wien, Czerny (jetzt Witzendorf). Dass. rev. u. genau bez. v. Ferd. David. Leipzig, Senff. Desgl. f. den Florentiner Quartett-Verein bez. u. herausgegeb. v. Jean Becker. Leipzig, Leuckart. Desgl. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. R. Franz. Ebd.

Quartett (G-moll) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Leipzig, Peters.

Quartett (D-dur) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Ebd.

Quartett-Satz (C-moll) f. 2 Viol., Viola u. Vcell. Leipzig, Senff.

Adagio u. Rondo concertant (F-dur) f. Pfte. mit Viol., Viola u. Vcell. Wien, Witzendorf.

Sonate (A-moll) f. Pfte. u. Arpeggione od. Vcell., od. Viol. Wien, Gotthard.

Kindermarsch (G-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.

Drei Sonaten (C-moll, A-dur, B-dur) f. Pfte. „Allerletzte Composition". (Rob. Schumann gew.) Wien, Diabelli & Comp.†

Reliquie. Unvollendete Sonate (C-dur) f. Pfte. Leipzig, Whistling.

Fünf Clavierstücke. Leipzig, C. A. Klemm.

Drei Clavierstücke. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Adagio (E-dur) f. Pfte. Ebd.

Zwei Scherzi f. Pfte. Wien, Gotthard.

Allegretto (C-moll) f. Pfte. Ebd.

Marsch (E-dur) sammt Trio f. Pfte. Wien, Artaria & Comp.

Grazer Galopp f. Pfte. Wien, Haslinger.

20 Ländler f. Pfte. (Nr. 17—20 ursprünglich f. 4 Hde. comp.) Wien, Gotthard.

12 deutsche Tänze u. 5 Ecossaisen f. Pfte. Ebd.

13 Variationen (A-moll) über ein Thema v. A. Hüttenbrenner f. Pfte. Wien, Spina.†

Variationen üb. einen Walzer v. Diabelli f. Pfte. Wien, Cappi & Diabelli.†

Messe (F-dur) f. 4 Singst. u. Orch. Wien, Glöggl & Sohn.†

Messe (G-dur) f. 4 Singst., kl. Orch. u. Orgel (fälschlich unter dem Namen Führer veröffentlicht.) Prag, Berra.

Messe (Es-dur) f. 4 Singst. u. Orch. Leipzig, Rieter-Biedermann.

Missa solemnis (As-dur) f. 4 Singst., Orch. u. Orgel. Wien, Schreiber.

Deutsche Messe (Hochamt). Gesänge zur Feier des heil. Opfers der Messe. 1. Bearbeitung m. einem Anhang: „Das Gebet des Herrn", f. 4 Singst. mit Blasinstr. od. Orgel. Wien, Gotthard. Dass. in einer 2. Bearb. f. 4 Männerst. Wien, Spina.†

Salve regina (Hymne an d. heil. Mutter Gottes) f. 4 Singst. mit Orgel. Wien, Haslinger.

Der 29. Psalm (Lied f. den Sabbath) f. 4 Singst. u. Baritonsolo. Wien, Gotthard.

Lazarus, od. die Feier der Auferstehung. Oster-Cantate in 3 Handlungen (v. Niemeyer). Fragment. Clavierauszug v. Joh. Herbeck. Wien, Spina.†

Die Verschworenen, od. der häusliche Krieg. Operette in 1 Act von Castelli. Clavierauszug v. E. Schneider. Ebd.†
Die Zwillingsbrüder. Singspiel in 1 Act nach dem Franz. von Hofmann. Clavierauszug. Leipzig, Peters.
Chor der Engel (aus Goethe's Faust) f. 4 Singst. Leipzig, Friese.
Rüdiger's Heimkehr, f. Tenorsolo, Männerchor u. Orch. Wien, Spina.†
Morgengesang im Walde, f. Männerchor u. Orch. Ebd.†
Trinklied f. 1 Singst. (Tenor) u. Männerchor m. Pfte. Allg. Wiener Musikzeit. 1844.†
Sehnsucht, f. 2 Tenor- u. 3 Baßstimmen. Wien, Spina.†
Neun Gesänge. Nr. 1 f. 4 Männerst. mit 4händiger Pfte.-Begl. Nr. 2 u. 4 f. 4 Männerst. mit Pfte. Nr. 3 u. 5 f. 4 Männerst. Nr. 6—9 f. 4 Singst. mit Pfte. (Neueste Folge nachgel. mehrstimm. Gesänge.) Wien, Gotthard.

Chor der Mauren aus „Fierrabras" — Trinklied — Lied im Freien — Bergknappenlied — Das Grab — An die Sonne — Lebenslust — Begräbnißlied — Osterlied.

Grab u. Mond — Wein u. Liebe, f. 4 Männerst. Wien, Haslinger.
Die Entfernten, f. 4 Männerst. Wien, Spina.†
Lob der Einsamkeit, f. 4 Männerst. Ebd.†
Der Geistertanz, f. 4 Männerst. Wien, Gotthard.
Ruhe, schönstes Glück der Erde, f. 4 Männerst. Ebd.
Nachgelassene musikalische Dichtungen f. Gesang u. Pfte. 50 Lief. Wien, Diabelli & Comp.†

1—5 Ossian's Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. 5 Hefte. 1. Die Nacht (Jagdlied daraus f. 4 Männerst. v. Herbeck). 2. Cronnan — Colma's Klage. 3. Loda's Gespenst. 4. Shilric und Vinvela — Ossian's Lied nach dem Falle Nathos' — Das Mädchen von Inistore. 5. Der Tod Oscar's.

6. Elysium, f. 1 Singst. mit Pfte.

7. Des Sängers Habe — Hippolyt's Lied — Abendröthe — Ständchen f. 1 Singst. mit Pfte.
Nr. 4 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Wien, Schreiber.

8. Die Bürgschaft, f. 1 Singst. mit Pfte.

9. Der zürnende Barde — Am See — Abendbilder, id.

10. Acht geistliche Lieder, id. Dem Unendlichen — Die Gestirne — Das Marienbild — Vom Mitleiden Mariä — Litanei auf das Fest aller Seelen — Pax vobiscum — Gebet während der Schlacht — Himmelsfunken.
Nr. 2, 5 u. 8 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig, Schuberth & Comp. Nr. 2 v. St. Heller. Cöln, Schloß. Nr. 4, 5 u. 6 für gem. Chor v. Joh. Herbeck. Wien, Schreiber.

11. Vier Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Orest auf Tauris — Der entsühnte Orest — Philoktet — Freiwilliges Versinken.

12. Der Taucher, id.

13. Zwei Lieder, id. An mein Herz — Der liebliche Stern.

14. Grenzen der Menschheit — Fragment a. dem Aeschylus, id. (Nr. 1 f. Baß.)

15. Drei Lieder, id. Wiederschein — Liebeslauschen — Todtengräber-Weise.
16. Waldesnacht (Im Walde). id.
17. Lebensmuth — Der Vater mit dem Kind — An den Tod — Verklärung, id. (Nr. 3 f. Baß.)
18. Pilgerreise — An den Mond in einer Herbstnacht — Fahrt zum Hades, id.
19. Orpheus — Ritter Toggenburg, id.
20. Im Abendroth — Scene aus Faust — Mignon's Gesang, id.
21. Der Blumenbrief — Vergißmeinnicht, id.
22. Vier Lieder, id. Der Sieg — Atys — Beim Winde — Abendstern.
23. Schwestergruß — Liebesend, id.
24. Schiffers Scheidelied — Todtengräbers Heimweh, id.
25. Fülle der Liebe — Im Frühling — Trost in Thränen, id.
26. Der Winterabend, id.
27. Drei Lieder, id. Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk -- Der Kreuzzug — Des Fischers Liebesglück.
28. Fünf Oden v. Klopstock, id. Hermann u. Thusnelda — Selma u. Selmar — Das Rosenband — Edone — Die frühen Gräber.
29. Stimme der Liebe — Die Mutter Erde — Gretchen's Bitte (Fragment aus Goethe's Faust) — Abschied von einem Freunde, id.
30. Tiefes Leid — Clärchen's Lied (aus Goethe's Egmont) — Grablied für die Mutter, id.
31. Drei Lieder, id. — Die Betende — Der Geistertanz — An Laura.
32. Einsamkeit (Der Einsame), id.
33. Der Schiffer — Die gefangenen Sänger, id.
34. Auflösung — Blondel zu Marien, id.
35. Die erste Liebe — Lied eines Kriegers, id. (Nr. 2 f. Baß u. einstimmigen Chor.)
36. Der Jüngling an der Quelle — Lambertine — Ihr Grab, id.
37. Heliopolis (Im Hochgebirge)) — Sehnsucht, id.
38. Die Einsiedelei — Lebenslied — Versunken, id.
39. Als ich sie erröthen sah — Das war ich — In's stille Land (Lied) id.
40. Das Mädchen — Bertha's Lied in der Nacht — An die Freude, id.
41. Licht u. Liebe (Nachtgesang) — Das große Halleluja, Nr. 1 f. Sopran u. Tenor, Nr. 2 f. 3 Frauenst. mit Pfte.
42. Fragment aus „Die Götter Griechenlands" — Das Finden — Cora an die Sonne — Grablied — Adelaide, f. 1 Singst. mit Pfte.
43. Im Gegenwärtigen Vergangenes, f. 4 Männerst. (Solo u. Chor) mit Pfte.
44. Trost -- Die Nacht — Zum Punsche — Das Leben. Nr. 1, 2 u. 3 f. 1 Singst., Nr. 4 f. 3 Frauenst. mit Pfte.

45. Frohsinn — Trinklied — Klage um Aly Bey — Der Morgenkuß (nach einem Ball). Nr. 1 u. 4 f. 1 Singst., Nr. 2 f. 1 Singst. mit Männerchor, Nr. 3 f. 3 Frauenst. mit Pfte.
46. Epistel v. Collin an Spaun. Musikal. Schwank f. 1 Singst. mit Pfte.
47. Fünf Lieder von Goethe f. 1 Singst. mit Pfte. Prometheus — Wer kauft Liebesgötter — Der Rattenfänger — Nachtgesang — An den Mond.
48. Die Sterne — Erntelied — Klage an den Mond — Trinklied — Mignon — Der Goldschmiedsgesell — Tischlerlied, id.
49. Auf der Riesenkoppe — Auf einem Kirchhof, id.
50. An die Apfelbäume — Der Leidende — Augenlied, id.

Schwanengesang. 14 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. 2 Abth. Wien, Haslinger.
I. Liebesbotschaft — Kriegers Ahnung — Frühlingssehnsucht — Ständchen — Aufenthalt — In der Ferne.
II. Abschied — Der Atlas — Ihr Bild — Das Fischermädchen — Die Stadt — Am Meer — Der Doppelgänger — Die Taubenpost. Dies. f. Pfte. allein übertr. v Fr. Liszt. Ebd. Desgl. Nr. 4 u. 7 v. St. Heller. Cöln, Schloß. Nr. 4, 5, 9, 10, 12 u. 13 v. L. Köhler. Berlin, Bote & Bock. Nr. 4 u. 12 v. dems. auch f. Pfte., Vcell. od. Viol. u. Harm. Mainz, Herf & Wolf.

Vier Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Leipzig, Probst (jetzt Kistner).
Im Frühling — Der blinde Knabe — Trost im Liede — Wanderers Nachtlied (Nr. 1, 2 u. 4 schon in Lief. 25 des Nachl., in op. 101 und 96 veröffentlicht).

6 Lieder f. 1 Singst. (Nr. 1 f. Baß) mit Pfte. Berlin, Müller.
Sehnsucht — Thecla — An den Mond — An die Entfernte — Romanze — Abendlied der Fürstin. (Nr. 1, 2 u. 3 in op. 39, 88 u. Lief. 47 d. Nachl. anders bearbeitet.)

Mignon, „Heiß mich nicht reden" (aus Wilh. Meister) f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Gotthard. (Andere Bearb. op. 62.)

40 Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Wien, Gotthard.
1. Wiedersehen. — 2. Gondelfahrer. — 3. Am Flusse. — 4. Nachthymne. — 5. Nach einem Gewitter. — 6. Grablied auf einen Soldaten. — 7. Der gute Hirt. — 8. Das gestörte Glück. — 9. An die Sonne. — 10. Abends unter der Linde. — 11. Liebeständelei. — 12. Ammenlied. — 13. Sehnsucht. — 14. Hoffnung. — 15. Rückweg. — 16. Der Knabe in der Wiege. — 17. Lebensmuth. — 18. Der Jüngling u. der Tod. — 19. La pastorella. — 20. Nachtviolenlied. — 21. Klage. — 22. Der Knabe. — 23. Hoffnung. — 24. Herbstlied. — 25. Aus „Diego Manzanares" (v. Schlechta). — 26. Die verfehlte Stunde. — 27. Der Fluß. — 28. Das Geheimniß. — 29. Liebesrausch. — 30. Die Sterne. — 31. Die Perle. — 32. Leiden der Trennung. — 33. Der Morgenkuß. — 34. Clärchen's Lied. — 35. Sängers Morgenlied. — 36. Der Flüchtling. — 37—40. Hymne I—IV.

Canti (Arietten, Canzonen) f. 1 Singst. (Nr. 5 f. Baß) mit Pfte. Wien, Gotthard.
„Non t'accostar all' urna“ — „Guarda, che bianca luna“ — „Da quel sembiante appresi“ — „Mio ben ricordati“ — „Pensa, che questo istante.“
„Nur wer die Sehnsucht kennt“, Quint. f. Männerst. Herausg. v. Friedländer.
Alfonso u. Estrella, Oper in 3 Act. v. Frz. v. Schober. Bearb. v. Fuchs. Clav.-Ausz. Berlin, Schlesinger.
Fierrabras, Oper in 3 Act. Bearb. v. O. Neitzel. Part., St. u. Clav.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Felix Mendelssohn Bartholdy.



Nicht die Musen allein, auch die Schicksalsgöttinnen haben ihre Lieblinge, und wen diese Einen mit ihrer Gunst beglücken, den fliehen jene Anderen zumeist. Nur selten begegnen wir hienieden den Auserwählten, über deren Haupte sich beide Mächte freundlich die Hand reichen und deren Dasein sie vereint die Bedingungen zu harmonischer Gestaltung verleihen. Solch' gesegneter Naturen eine war Felix Mendelssohn Bartholdy. Was man im Leben ein Sonntagskind nennt, das war er in Wahrheit. Auf lichten Höhen wandelte er sorglos dahin, unangefochten von Nöthen und Bedrängnissen des gemeinen Lebens, frei von Zwiespalt und Kampf, wie sie die Künstlerseele so häufig beschweren. Nicht mit Schmerzen hat er seinem Genius die Blüten abgerungen, niemals hat er sein Brod mit Thränen gegessen, und ungestraft, wie selten einer, durfte er unter Palmen wandeln. In reine Harmonie floß sein künstlerisches und menschliches Dasein zusammen, und wie sein Schaffen Wohllaut gewesen, so war es sein Leben auch. So ist es gekommen, daß er noch im Tode als jene Lichtgestalt weiter lebt, als die ihn einst unser Auge geschaut. Wol selten ist einer unserer großen

Tonmeister Zeit seines Lebens inniger geliebt worden als er, und dennoch gab es Größere noch als ihn. Anmuthvoller aber und liebenswürdiger war keiner als er. Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe und großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Ueberfülle, die himmelanstürmende Kraft, die kühne Ursprünglichkeit, die jenen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichen Ringens und Kämpfens ist er hinabgestiegen, eine Welt in sich befriedigter Schönheit und wolkenloser Klarheit ist es, darin seine Muse zu verweilen liebt. Kein Sturm der Leidenschaft zittert in jenen Tönen, denen eine fast jungfräulich fühlende Seele das Leben gab. Das Uebergewicht der Bildung über die schöpferische Eingebung, der Selbstkritik über das unmittelbare Empfinden macht sich bei ihnen bemerkbar. Allenthalben ist Maß und Beschränkung, nirgends ein Zuviel, niemals die Schönheitslinie überschritten. Ja, ein so auserlesenes Formgefühl wohnt dem Tondichter inne, daß einer unserer besten neueren Künstler: Hans von Bülow, ihm sogar „das höchste Formgenie nach Mozart, das freilich nur der wirklich Gereifte zu erkennen vermag", zusprechen konnte. Zartheit und Keuschheit der Empfindung, Feinheit und Noblesse des Ausdrucks bis in das kleinste Detail hinein sind die hervorstechenden Eigenthümlichkeiten seiner Schaffensweise. Mag jene Zartheit auch immerhin zur Sentimentalität, jene Keuschheit bisweilen zum Puritanismus gesteigert, jene Noblesse zu einer gewissen eleganten Manier geworden scheinen, die die Hand ihres Schöpfers auch dem flüchtigen Blick verräth: die Vornehmheit seiner Natur spricht sich in allen seinen Werken aus, mögen dieselben auch den

verschiedensten Genres angehören. Mendelssohn's eigentliches Genre ist das Liebliche, Schmeichelnde, das Süße, Träumerische, sanft Elegische. Am größten ist er, wenn er mit der ätherischen Sprache der Geister, mit den lockenden Stimmen der Natur zu uns redet, wenn er uns aus Licht und Duft gewobene Traumbilder vor die Seele zaubert. Aber er ist groß auch auf einem anderen erhabeneren Gebiet seiner Kunst: da, wo es der Verherrlichung seines Glaubens gilt. War es im Phantastischen vor allem Carl Maria von Weber, dessen wahlverwandter Genius ihm zum Leitstern diente, so griff er auf dem Gebiet des Oratoriums und der kirchlichen Composition zurück zu den Meisterwerken des vergangenen Jahrhunderts und suchte sich in Händel und Bach die Vorbilder für sein Schaffen. Dabei zugleich an die Errungenschaften eines Haydn, Mozart und Beethoven anknüpfend, gelang es ihm, einen neuen Ausdruck zu finden für das moderne religiös-musikalische Bedürfniß insbesondere, und den Geist der Vergangenheit zu verschmelzen mit dem Geiste der Gegenwart.

Hierin namentlich liegt der Antheil begründet, den Felix Mendelssohn an der von ihm durchlebten Periode der Tonkunst genommen. „Mendelssohn ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt", lautet ein Ausspruch Schumann's. Es ist Mozart auch in der That, der in Gemeinschaft mit Weber weittragenden Einfluß auf die künstlerische Entwickelung des Meisters gewonnen und der, gleich diesem, Spuren innerer Verwandtschaft mit ihm zeigt. Sogar an der Popularität jener beiden, in denen das deutsche Volk seine Lieblinge feiert, hat Mendelssohn eine Zeitlang Theil genommen. Das seltene Glück war ihm beschieden, sich von seinem ersten Auftreten bis an seinen Tod der günstigsten

Erfolge, der reichsten Anerkennung seiner Bestrebungen zu erfreuen und seine Verdienste neidlos von den verschiedensten Kunstrichtungen gewürdigt zu sehen. Freilich hat, so viel Nachahmung er hervorgerufen, sein Einfluß auf die Weiterentwickelung der Tonkunst sein Leben nicht gar lange überdauert, und gerade an Felix Mendelssohn's bevorzugter Erscheinung bewahrheitete sich am Ende die natürliche Ordnung, daß eine schnell gewonnene Popularität dem Raub der Zeiten früher verfällt als eine spät und mühsam errungene.

Das Leben der glücklichsten Menschen ist ereignißlos, pflegen wir zu sagen. Auch das Leben des Meisters, dessen Vorname schon ihn als den Glücklichen bezeichnet, floß um so harmonischer dahin, je weniger es durch außerordentliche Ereignisse unterbrochen scheint. Ein Enkel des großen Philosophen Moses Mendelssohn, ward Felix, als Sohn israelitischer Eltern, am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Die christliche Taufe empfing er mit seinen drei Geschwistern am 21. März 1821 in Berlin, dahin seine Familie 1811 übergesiedelt war. Sein Vater Abraham Mendelssohn war der Chef und Mitbegründer des noch heute blühenden Berliner Banquierhauses, das seinen Namen trägt. Die ihm eigene tiefe Bildung, im Verein mit dem feinen Kunstsinn seiner geist- und gemüthvollen Frau, Lea geb. Salomon, der Schwester des Berliner Kunstmäcens Bartholdy, dessen Namen die Familie später dem ihren verband, machten sein Haus zu einer Pflegestätte der Kunst und Wissenschaft und zu einem vielbesuchten Versammlungsort für deren hervorragendste Vertreter. Die Brüder Humboldt, Varnhagen's, Schleiermacher, Hegel, Gans, Boekh, Zelter und andere waren hier häufig gesehene Gäste. So erwiesen sich die Verhältnisse im Vaterhause der künstlerischen Entwickelung des Sohnes als überaus günstig. Talent und

Vorliebe für Musik waren auch den übrigen drei Geschwistern, und besonders der älteren Schwester Fanny von den Eltern vererbt worden; in eminenter Weise aber kamen sie bei Felix zur Erscheinung. Die Mutter, welche die musikalischen Studien ihrer Kinder im Beginn persönlich geleitet hatte, sah sich in Folge dessen veranlaßt, sich durch entsprechendere Lehrkräfte ersetzen zu lassen, und den ersten Meistern Berlins ward nun die künstlerische Ausbildung des Knaben übergeben. Ludwig Berger, der Schüler Clementi's und Freund Field's, übernahm es, ihn im Clavierspiel, Friedrich Zelter, ihn im Contrapunkt zu unterweisen. Auf der Violine wurde er zuerst durch Henning, später durch den ihm nachmals innig befreundeten Eduard Rietz unterrichtet. Von so außerordentlichen Resultaten wurden dabei die Bemühungen der Lehrer belohnt, daß Felix in seinem neunten Jahre bereits mit Dussek's „Concert militaire" öffentlich zu debütiren vermochte, in seinem elften Jahre schon mehrere Symphonien und Operetten geschrieben hatte, in seinem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten aber einige Arbeiten producirte, die sich an Reife selbst den Jugendwerken Mozart's gleichstellen lassen. Die straffe academische Zucht, in der er emporwuchs, legte seiner Phantasie frühzeitig Zügel an. In bewundernswerther Weise tritt denn auch in den Erstlingsgaben des Knaben: den Quartetten op. 1, 2, 3, bereits jene Sicherheit und Leichtigkeit der Formbeherrschung zu Tage, die Mendelssohn, dem Meister, in so vollendetem Maße eignet; während in einzelnen derselben, wie im H-moll-Quartett op. 3, sich selbst eine künstlerische Individualität leise zu äußern anhebt. Mischt sich, wie schon erwähnt, in seine späteren Werke ein ihn charakterisirendes weiches sentimentales Element, so kommt in diesen frühen Kundgebungen seines Genius die lauterste

Schaffensfreudigkeit, eine naive, ungetrübte Lust am Dasein und an der Kunst zum Ausdruck. Erst in dem Grade, als der Jüngling hinaus in's Leben tritt, nehmen seine Schöpfungen eine bestimmte Physiognomie an, füllen sich die gefälligen Formen mit einem ihm specifisch eigenthümlichen Inhalt. Schon frühzeitig aber gewann der Knabe inmitten des anregenden Kunsttreibens seiner Vaterstadt Theilnahme am öffentlichen Leben und sah sich den bedeutendsten Erscheinungen seiner Zeit gegenübergestellt. So ward er, elf Jahre alt, von Zelter bei Goethe eingeführt und erwarb sich die warme Zuneigung des Dichters, dem er die Werke Bach's, Beethoven's und Mozart's vorspielte und damit einen Einblick in die herrlichsten Schöpfungen der Tonkunst erschloß. Auch zu den hervorragendsten seiner Kunstgenossen trat er in Beziehung, dank den regelmäßigen Musikaufführungen im Vaterhause, die zugleich eine praktische Vorschule für ihn selber wurden. Dauernden Einfluß auf ihn übte zumal das Erscheinen Carl Maria von Weber's und seines „Freischütz" in Berlin. Die neue romantische Richtung, die in diesem ihren frischen Lebenstrieb äußerte, gestaltete sich zu einem Grundzug seines eigenen Wesens. Als einige Jahre später (1824) Ignaz Moscheles, der berühmte Meister des Pianofortespiels, in der preußischen Hauptstadt concertirte, erkannte auch er nachdrücklich die seltene Begabung des Knaben. Er unterrichtete Felix während seines dortigen Aufenthaltes und knüpfte, obwol an Jahren ihm weit voraus, mit ihm ein Freundschaftsband, das beide Künstler bis zum frühen Tode des einen treu verbunden hielt und dem durch Herausgabe der „Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles" ein schönes Denkmal gesetzt worden ist.*)

*) Von Felix Moscheles. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1888.

An der vielfältigen und bewundernden Anerkennung, deren das Talent seines Sohnes sich erfreute, ließ Abraham Mendelssohn sich jedoch nicht genügen. Ihn verlangte es, das Urtheil einer europäischen Autorität einzuholen, bevor er in die Wahl der Künstlerlaufbahn, als den zukünftigen Beruf seines Sohnes, willigte, und so reiste er im März 1825 mit Felix nach Paris, um ihn der Prüfung Cherubini's zu unterwerfen. Die Entscheidung des großen Meisters lautete günstig, und nachdem der Knabe sein H-moll-Quartett vor ihm gespielt und ein Kyrie für Chor und Orchester componirt hatte, erklärte er selbst sich zur weiteren Ausbildung desselben bereit. Indessen lehnte der Vater dies Anerbieten ab und kehrte mit dem Sohne nach Berlin zurück.

Von nun an widmete sich Felix ausschließlich seinem Künstlerberuf, ohne darum die schon früher begonnenen umfassenden Studien zu verabsäumen, die eine universelle Ausbildung seines Geistes bezweckten. Mit besonderer Vorliebe lag er der Beschäftigung mit älteren und neueren Sprachen ob; er übersetzte englische und italienische Dichter und veröffentlichte sogar eine metrische Uebertragung der „Andria" des Terenz (1826). Auch im Zeichnen und Malen erwarb er sich eine nicht gewöhnliche Fertigkeit, während er nicht minder die ritterlichen Künste pflegte. Ausgerüstet mit einer classischen Vorbildung, bezog er im Jahre 1827 die Berliner Universität, um daselbst historische und philosophische Collegien zu hören. Häufiger denn bisher trat er jetzt auch mit seinen künstlerischen Leistungen vor die Oeffentlichkeit, dem Publikum seiner Vaterstadt Gelegenheit gebend, ihn als Virtuosen, Componisten und Dirigenten zu bewundern. So erfolgte im April 1827 die Aufführung seiner im Laufe der Jahre 1824 und 25 entstandenen Oper „Die Hochzeit des Gamacho", die

jedoch, schon ihres undramatischen Textes wegen, mit sehr getheiltem Beifall aufgenommen ward. Seine erste große Symphonie op. 11, mehrere Gelegenheitscantaten und geistliche Compositionen wurden öffentlich zu Gehör gebracht; letztere mit Hülfe der von Zelter geleiteten Singacademie, der Felix selbst als Altist angehört hatte. Einer an ihn ergangenen Aufforderung folgend, führte er auch in Stettin mehrere seiner Werke auf; den besonderen Dank der musikalischen Welt aber erwarb er sich, als er im März 1829 die unter fast 100jährigem Staub begrabene Bach'sche Matthäus-Passion wieder an's Tageslicht förderte und in der Singacademie dirigirte. Wenige Wochen später unternahm er nach beendeten Universitätsstudien seinen ersten selbständigen Ausflug in die Welt und traf auf Einladung seines Freundes Moscheles zur Musiksaison in London ein.

Als Schöpfer mehrerer bedeutender Werke konnte Felix Mendelssohn sich den dortigen Musikfreunden vorstellen. Hatte er doch als siebzehnjähriger Jüngling schon in seiner „Sommernachtstraum"-Ouvertüre ein Zeugniß seines künstlerischen Könnens abgelegt, das ihm eine Stelle unter den besten und feinsinnigsten Meistern seiner Kunst sicherte. Deuteten bereits einige der ihr vorangegangenen Werke, wie das Scherzo des H-moll-Quartetts, das Fis-moll-Capriccio op. 5, die Charakterstücke op. 7, und vornehmlich die Claviersonate op. 6, die specifische Richtung des Künstlers an, so erscheint diese hier zu vollendetem Ausdruck gekommen, ein Schönheitsmaß erreichend, das selbst von seinen späteren Schöpfungen nicht überschritten worden ist. Somit findet der auch hierin vor vielen seiner Kunstgenossen Bevorzugte schon im Beginn seiner Laufbahn mit glücklicher Selbstbeurtheilung das Feld, für welches er eine so bewundernswerthe Begabung in sich trug, und das durch

Carl Maria von Weber der Tonkunst gewonnen, von ihm aber weiter ausgebildet wurde. Mit lächelnder Gewalt beherrscht sein Zauberstab die phantastische, von Traum- und Naturgeistern belebte Welt, und aus dem duftigen Märchenleben heraus krystallisiren sich die Gestalten des Dichters voll Anmuth und Wahrheit. Stellt sich die siebzehn Jahre später entstandene „Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum" als eine meisterhafte musikalische Interpretation jener ewig jungen Dichtung dar, so läßt sich, selbstverständlich in mehr angedeuteter als ausgeführter Weise, schon von der Ouvertüre ein Gleiches rühmen. Die durch den Text gebotenen Schwierigkeiten der Vereinigung dreier verschiedenartiger Elemente — des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen — scheinen wie dort, so schon hier leicht überwunden, und bei vollendeter Charakteristik des Einzelnen ist die harmonischste Gesammtstimmung erzielt. In so engem Zusammenhang aber zeigt sich die Ouvertüre mit den übrigen später hinzugefügten Theilen der Musik, daß uns die frühe Reife und Vollendung der künstlerischen Individualität Mendelssohn's hieraus in schlagender Weise kund wird.

Ein bewußteres Streben nach bestimmten Zielen und Ideen macht sich mit dem Entstehen der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre im Schaffen des jugendlichen Componisten bemerkbar. Sehen wir ihn bei seiner ersten Symphonie und einigen seiner früheren Clavierwerke trotz aller Formbeherrschung noch von den Einflüssen mehr oder minder großer Vorbilder befangen, so ringt er sich in seinen Compositionen für Kammermusik, dem Octett op. 20, dem Quintett op. 18 und den beiden Quartetten op. 12 und 13 zu größerer Selbständigkeit empor, und seine künstlerische Phantasie beginnt sich mehr und mehr mit den Gestalten seiner eigenen Träume und Erlebnisse zu

befruchten. Auch im Liede sucht er die von seinen Lehrern Zelter und Berger eingeschlagenen Bahnen zu erweitern und zeitgemäß auszubilden, sich jedoch, wie 'auf jeglichem Gebiet so auch hier, sorgsam von jenen genialen „Neuerungsgelüsten“ fernhaltend, vor denen der strenge Sinn seines Vaters und seiner künstlerischen Führer ihn zu behüten bestrebt war. Gleich Zelter knüpft auch er an das Volkslied an, läßt aber daneben zugleich den großen Erneuerer des Liedes, Schubert, auf sich einwirken. Eine Reihe als op. 8 und 9 veröffentlichter Gesänge erregt als das Ergebniß dieser Bestrebungen unser Interesse, ohne uns außer der stimmungsvollen Romanze „Wartend“ und dem anmuthigen „Ist es wahr?“ — welches letztere zugleich dem A-moll-Quartett op. 13 zum Thema dient — Hervorragenderes darzubieten. Fühlt sich Mendelssohn mit der wachsenden Vertiefung seines Empfindungslebens mehr und mehr zum Liede gedrängt, so gewinnt er doch gerade in dieser Kunstart später als in einer andern den ihm eigenthümlichen Stil. Jene gewisse Entsagung, die vom Liedercomponisten dem Dichter gegenüber gefordert wird, das Darangeben des eigenen künstlerischen Ichs an ein anderes, ist seiner Weise fremd. Er bleibt, auch nachdem er in seinen späteren Liedern einen bestimmten Stil ausgebildet hat, immerdar ganz er selbst, mag er uns nun Heine's, Lenau's oder anderer Verse singen. Ungleich seinen großen Vorgängern im Liede, Beethoven und Schubert, ja selbst dem sonst so subjectiven Robert Schumann, stellt er sich uns mehr als ein feinsinniger Illustrator, denn als ein eigentlicher Interpret des Dichters dar. In sein eigenes Sprachidiom überträgt er die Aeußerung des ihn schöpferisch anregenden Genius, und nur wo dieser dem seinen völlig gleichartig, wo die dichterische Empfindungsweise seiner musikalischen wahrhaft wahlverwandt

erscheint, vermählt sich die letztere der ersten und erzeugt statt des subjectiven ein absolut schönes Kunstgebilde, wie beispielsweise: „Die Liebende schreibt", „Suleika" und besonders das wunderbar ergreifende „Nachtlied". Anmuthig und elegant in Ausdruck und Form, wie alles, was er uns gab, haben seine weniger poetisch-charakteristischen als fein musikalischen ein- und zweistimmigen Gesänge sich von jeher zahlreiche Verehrer erworben. Die Schar unserer weiblichen Dilettanten zumal steht ihnen vertrauter gegenüber als denjenigen Schumann's, deren tiefsinnigeres Wesen in Bezug auf Auffassung und Wiedergabe ungleich höhere Anforderungen an den Sänger stellt.

Bedeutender als in einem großen Theil seiner Lieder tritt uns Mendelssohn in einem von ihm selbst erst geschaffenen Genre entgegen, dessen ersten Anfängen wir in den während seines englischen Aufenthalts entstandenen „Trois Fantaisies ou Caprices" für Piano op. 16 begegnen, und das im nächsten Jahre (1830) seine ausgebildete Form erhielt: dem Lied ohne Worte. Hier bedarf er nicht der Selbstentäußerung oder doch Beschränkung seiner Individualität; frei und ungebunden darf er seine eigene Welt aus sich herausgestalten, ohne die Lyrik seiner Töne der des Dichters unter- oder mindestens beizuordnen. All die mannigfaltigen Stimmungen seiner Seele, die Bilder und Reflexe seines äußeren und inneren Lebens läßt er darin ausklingen — Dichter und Musiker zu gleicher Zeit. Dichterischer Sinn ist Mendelssohn überhaupt im hohen Grade eigen. Er bezeugt sich in der wortlosen Poesie seiner Töne, in der feinen Wahl des Textes seiner Lieder, in seiner Vorliebe für poetisch werthvolle Stoffe als Grundlage für sein Schaffen. Auch auf das Gebiet der reinen Instrumentalmusik überträgt sich derselbe, und

wie ihn äußere und innere Anschauungen und Erlebnisse zu künstlerischer Gestaltung und Befreiung drängen, so fühlt er sich auch durch einzelne Dichtungen angeregt, den durch sie empfangenen Eindruck in Tönen auszusprechen. Die 1828 geschriebene Concert-Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt" ist die erste derartige Erscheinung in der instrumentalen Kunst und als solche schon, abgesehen von ihrem Werth an sich, von Bedeutung. Goethe's gleichbenannte Verse gaben dem Componisten die Anregung zu einem seiner farbenprächtigsten Gebilde, das, selbst den Effect realistischer Tonmalerei hier und dort nicht verschmähend, ein noch specielleres Eingehen auf die einzelnen Situationen erkennen läßt, als die Kunst des Dichters gestattete. Die Darstellungsweise des Tonschöpfers ist auch hier, wie in der vorausgegangenen „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und in allen seinen späteren Werken, eine subjective, echt Mendelssohn'sche. Selbst bei Schilderung der äußeren Vorgänge des elementaren Lebens begegnen wir allenthalben dem Bild des Künstlers selber. „Wir sehen wie sich die Welt in dieser Seele spiegelt", und mit Goethe dürfen wir weiter sagen: „Es ist ein schönes Schauspiel; sie sieht die Welt wie sie ist und doch durch das Medium der Liebe."

Wohl vorbereitet auf seine jugendliche Meistererscheinung fand Felix Mendelssohn den Boden der englischen Metropole durch die Fürsorge seines Freundes Moscheles, als er im Mai 1829 zum ersten Mal vor dem aristokratischen Publikum der philharmonischen Concerte in Argyll-Rooms erschien. Er führte sich zunächst mit Weber's Concertstück als Interpret eines ihm verwandten und in England bereits eingebürgerten Genius ein und errang, trotz der gleichzeitigen gefährlichen Mitwirkung der Sontag und Malibran, glänzende Erfolge, welche letztere sich noch um ein Bedeutendes steigerten,

als er einige Wochen später in denselben Räumen seine „Sommernachtstraum“-Ouvertüre dirigirte. Stürmisch wurde dieselbe da capo gefordert und auch bei Gelegenheit eines von Henriette Sontag veranstalteten Wohlthätigkeitsconcertes wiederholt, bei dem er durch Vortrag eines Concertes für zwei Flügel mit Moscheles neue Triumphe feierte. Nach einer Reise nach Irland und Schottland kehrte er, an fruchtbaren Eindrücken reich, nach Berlin zurück. Die schon erwähnten „Drei Phantasien oder Capricen für Pianoforte“ op. 16, die Phantasie über the last rose op. 15, die schottische Sonate oder Phantasie op. 28, das für die silberne Hochzeit seiner Eltern geschriebene Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde“, wie die später entstandenen „Hebriden“ und die „schottische Symphonie“ sind die künstlerischen Ergebnisse seines Aufenthaltes inmitten eines Volkes, dem er fortan sein Leben lang die wärmsten Sympathien bewahrte.

Für längere Zeit schied Felix im Mai 1830 aus dem elterlichen Hause, dessen „Seele, Freude, Leben und Stolz“ er nach dem Zeugniß seiner „ihn adorirenden“ Mutter war*), um auf den Wunsch des Vaters seine künstlerische und allgemeine Ausbildung im Auslande zu vervollständigen. Nach einem längeren Verweilen bei Goethe in Weimar, das ihn dem alten Herrn so nahe brachte, daß dieser in Briefwechsel mit ihm trat, führte ihn die Reise über München, Salzburg, Wien und Preßburg nach Venedig. Tief und gewaltig waren die Eindrücke, die er bei seinem Eintritt in Italien empfing. „Was ich mir als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen und ich genieße es“, lesen wir in einem der Briefe, die, von seiner Familie ver-

*) Siehe deren von Adolf Beer veröffentlichte Briefe an Henriette v. Pereira. Wiener „Fremdenblatt“ v. 6., 13. u. 20. März 1892.

öffentlicht*), uns den edlen liebenswürdigen Menschen Mendelssohn nahe bringen und den poetischen Commentar zu der historisch-kritischen Biographie August Reißmann's**) bilden, die in Vorliegendem vielfach benutzt ward.

Rom vornehmlich, woselbst er nach kurzem Berühren von Florenz, mit Beginn des November eintraf, nahm in noch höherem Grade als das ihn um seiner einzigen Naturschönheiten willen entzückende Neapel Sinn und Seele des Jünglings gefangen. „Es ist mir, als hätte ich mich verändert, seit ich hier bin", schreibt er. „Ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit langem nicht."

Voll empfänglichen Gemüths dem Genuß der Natur und dem Studium der Künste hingegeben, pflegte er gleichzeitig den Verkehr mit einer Reihe hervorragender Künstler und Gelehrten, die zu jener Zeit in Rom verweilten. Im Hause des preußischen Ministerresidenten Bunsen war er ein häufig und gern gesehener Gast; dort auch vermittelte sich ihm die Bekanntschaft mit vielen seiner berühmten Zeitgenossen. So trat er zu den deutschen Malern Bendemann, Hübner, Lessing, Sohn, Hildebrandt, Schirmer, Schadow, Overbeck und Cornelius in nahe Verbindung, und auch an Horace Vernet und Thorwaldsen schloß er sich mit Wärme an; ja der letztere liebte es, sich während er arbeitete, von seinem jungen Freund vorspielen zu lassen. Ein interessanter Umgang bot sich ihm in der Person Baini's, des Kapellmeisters der Sixtinischen Kapelle, und des Abbate Santini dar, dessen reichhaltige

*) Briefe aus den Jahren 1830—1847. 2 Bde. Leipzig, Mendelssohn. 1861 u. 1863. Desgl.: Die Familie Mendelssohn. Herausgeg. v. S. Hensel. 2 Bde. Berlin, Behr. 1879.

**) Felix Mendelssohn Bartholdy. 3. Aufl. Leipzig, List u. Francke. 1893.

Bibliothek für alte italienische Musik eine wahre Fundgrube für Mendelssohn bildete. Im Uebrigen jedoch entbehrte er — eine kurze Episode mit Berlioz abgerechnet — alles tonkünstlerischen Verkehrs, und die musikalischen Zustände des modernen Italien enthüllten sich seinem klaren Auge in ihrer ganzen Verkommenheit. Nichtsdestoweniger fühlte er sich unablässig zu neuem Schaffen angeregt. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur am meisten Musik“, schreibt er an Zelter. So entsteht eine Anzahl vortrefflicher Werke: das erste Heft seiner Lieder ohne Worte op. 19, die unter der gleichen Opuszahl erschienenen einstimmigen Gesänge, der 115. Psalm für Chor und Orchester und einige geistliche Lieder Luther's, sowie „drei Motetten für weibliche Stimmen“, die für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom geschrieben wurden. Die Ouvertüre zu den „Hebriden“ oder der „Fingalshöhle“, dies nordische Stimmungsbild voll tonmalerischer Romantik, wurde vollendet, die „schottische Symphonie“ weiter gefördert und eine „italienische“ in Angriff genommen, zu deren Scherzo „Lili's Park“ von Goethe die ersten Ideen gab. Auch desselben Dichters „erste Walpurgisnacht“ erhielt noch vor Mendelssohn's Scheiden aus Italien ihre erste, späterhin umgeschaffene Gestalt. Er entwarf dieselbe zum Theil während seiner Rückreise, die er nach einem längeren Ausflug nach Neapel, im Juni 1813 von Rom aus antrat. Ueber Florenz, Genua, Mailand, die Borromeischen Inseln und die Schweiz begab er sich im September zunächst nach München, woselbst er mit vielem Beifall bei Hofe spielte und in einem eigenen Concert sein neuvollendetes Clavierconcert in G-moll zur Aufführung brachte. Der ihm von der Intendanz des dortigen Theaters ertheilte Auftrag, für letzteres eine Oper zu schreiben,

veranlaßte ihn weiterhin zu einer Rheinfahrt nach Düsseldorf, wo er in Immermann den Dichter eines geeigneten Textbuches zu finden hoffte. Doch führten die Unterhandlungen mit ihm, der Shakespeare's „Sturm" für jenen Zweck umarbeitete, zu nicht glücklicheren Resultaten als die später mit Holtei, Böttger, Freund Eduard Devrient*) und anderen gepflogenen, und Mendelssohn's Verlangen, sich auf dramatischem Gebiet zu versuchen, blieb auf Jahre hinaus unbefriedigt, da er sich mit dem Vorschlag seines Vaters, einen französischen Text zu wählen, nicht zu befreunden vermochte. Französisches Wesen überhaupt sagte seinem von Grund aus deutschen Naturell wenig zu, und selbst ein an Genuß und Anregung reicher Besuch von Paris, vom December 1831 bis in den April des nächstfolgenden Jahres, ließ ihn nicht recht heimisch dort werden, obgleich er mit den ersten musikalischen Celebritäten der Weltstadt in Verbindung trat und als Componist daselbst wachsende Popularität gewann. Während er sich den Parisern öffentlich und privatim als Claviervirtuos vorstellte und in Gegenwart der Königin Beethoven's G-dur-Concert vortrug, spielte man bei Gelegenheit der Todtenfeier Beethoven's in einer Kirche unter Celebration der Messe sein Octett, und die Conservatoire-Concerte, denen Mendelssohn selbst „die vollkommenste Ausführung" nachrühmt, „die man irgend sonst hört", brachten seine „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und das A-moll-Quartett mit großem Erfolg zur Aufführung. Auch seine D-moll-Symphonie war für dieselben angenommen, nach der Probe jedoch zurückgelegt worden. Bereits zu Beginn des Jahres 1830 über den Choral „Eine feste Burg"

*) Siehe dessen Erinnerungen an F. Mendelssohn Bartholdy. 3. Aufl. Leipzig, Weber. 1891.

geschrieben, ward diese unter dem Namen der „Reformations-Symphonie" erst in der Reihe seiner nachgelassenen Werke bekannt, da Mendelssohn sie mit Recht als eine seiner weniger gelungenen Arbeiten zurückhielt.

Im Frühling 1832 vertauschte er Paris mit London, seinem „Lieblingsaufenthalt". Der Verkehr mit den alten Freunden daselbst, namentlich mit Moscheles, dem berühmten Orientalisten Rosen und Klingemann, dem Dichter mehrerer seiner Lieder, war ihm besonders werth; nicht minder wußte er sich beim Publikum seit seinem ersten Auftreten in sicherer Gunst. Die „Hebriden" gelangten hier zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit, und der Vortrag seines G-moll-Concerts errang einen Erfolg, wie ihn Mendelssohn nach seinen eigenen Worten „wol niemals im Leben" gehabt. „Die Leute waren wie toll und meinten, es sei mein bestes Stück", berichtet er nach Berlin. Eine seiner besten und liebenswürdigsten Darbietungen war und bleibt dasselbe gewiß, das uns all die ihm innewohnende Grazie, die Schwärmerei und Noblesse seines Wesens vor Augen führt. Weber's Concertstück seiner Natur nach verwandt, steht es doch auf modernerem Boden als jenes und übertrifft dasselbe an jener Zartheit des Ausbaus, die den Werken dieses äußerst sensitiven Componisten ausnahmslos zu eigen ist. Wie alle seine derartigen Erzeugnisse, sich selbst in die Finger geschrieben, bot ihm das neue Werk Gelegenheit zur glänzendsten Entfaltung seiner Mittel und wirkte, von ihm selber vorgetragen, unwiderstehlich. „Wenn es auch kühnere Virtuosen geben mag," sagt Robert Schumann, „in so zauberischer Frische vermag gewiß kaum ein anderer Mendelssohn's Werk wiederzugeben, als er selbst. Ich denke mir oft, Mozart müßte so gespielt haben".

Ein Rondo brillant op. 29 und das H-moll-Capriccio

op. 22 reiften ihm wiederum in London. Das erste — Moscheles gewidmet — trägt eine ausgeprägt Weber'sche Färbung; das letztere klingt in noch erhöhterem Maße als das G-moll-Concert in jenes phantastische Reich, jene „Sommernachtstraum"-Sphäre hinein, in der Mendelssohn's Genius so gern verweilte, sich die reale Welt um ihn her in eine ideale Traumwelt verwandelnd.

Aber auch für ihn, den Glücklichen, kamen einmal umwölkte Tage. Als er nach mehr als zweijähriger Abwesenheit im Juni 1832 in die Heimat zurückkehrte, hatte er nicht allein binnen wenig Monaten drei seiner geliebtesten Freunde: Goethe, Zelter und Eduard Rietz durch den Tod verloren; zur Trauer um jene noch gesellte sich die empfindliche Kränkung über eine unverdiente Zurücksetzung, da man ihm, der sich auf Wunsch seiner Familie um die durch Zelter's Tod erledigte Directorstelle der Berliner Singacademie bewarb, Rungenhagen vorzog. Entschädigte ihn auch schon das nächste Jahr durch eine andere seinen Wünschen entsprechende Wirksamkeit, die Spuren dieser ersten Täuschung verwischten sich um so langsamer, je unvorbereiteter dieselbe den bisher vom Glück Verwöhnten, fast weiblich Reizbaren getroffen hatte. Ein tieferer Ernst in Stimmung und Lebensanschauung macht sich fortan bei ihm geltend, und mehr denn sonst tritt in seinem Schaffen jener Zug sanfter Melancholie hervor, der von ernsten Stunden und gedankenvoller Einkehr in sich selber, wenn auch nicht von großen Schmerzen zeugt. Mendelssohn's günstige Lebensverhältnisse wie sein Naturell brachten es ja mit sich, daß er von Haus aus wenig geneigt war, dem Schmerz sein Recht in der Kunst zuzugestehen. „Zudem ist es schändlich, seine Musik aus lauter Mord, Noth und Jammer zusammenzusetzen," schreibt er im April 1834 an Moscheles;

— ein charakteristisches Wort, das nicht nur dem ihm antipathischen Berlioz galt, den es zunächst betraf.

Das Frühjahr und der Sommer 1833 fanden Mendelssohn schon wieder in London. Seine in Berlin vollendete A-dur-Symphonie (die italienische, op. 90) brachte er im philharmonischen Concert zur Aufführung; dann unterbrach er seinen englischen Aufenthalt, um einer Einladung zur Direction des rheinischen Musikfestes nach Düsseldorf zu folgen. Das Resultat derselben war ein so allgemein befriedigendes, daß man ihn an letzterem Orte dauernd zu fesseln wünschte und ihn für vorläufig drei Jahre als städtischen Musikdirector engagirte. Er siedelte im Herbst nach Düsseldorf über.

Seine amtliche Wirksamkeit daselbst erstreckte sich auf die Direction des Gesangvereins, der Winterconcerte und der Kirchenmusik; auch übernahm er mit Immermann gemeinschaftlich die Leitung einer Reihe von Theateraufführungen, sogenannter „Mustervorstellungen". Während aber seine gesellschaftliche Stellung durch das erneute Zusammentreffen mit den ihm schon von Italien her befreundeten Meistern der Academie eine in gleichem Maße angenehme war, als die städtischerseits von ihm bekleidete, entsprach seine Thätigkeit am Theater seinen Neigungen in so geringem Grade, daß er sich nach kurzer Zeit von derselben zurückzog. Nur einige wenige der erwähnten Mustervorstellungen dirigirte er; dann überwarf er sich mit Immermann, der, seiner Meinung nach, das Schauspiel auf Kosten der Oper bevorzugen wollte, indeß Immermann Mendelssohn den umgekehrten Vorwurf machte, und legte seine Stelle als Musikintendant des Düsseldorfer Theaters nieder. Dichter und Musiker konnten einander nicht verstehen.*) Zwar ließ sich letzterer durch die Bitten des

*) Siehe Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Immer-

Comités bewegen, noch einige weitere Aufführungen zu leiten, sein Verhältniß zu Immermann aber blieb für immer gestört, und an den ihm lästigen Verwaltungsgeschäften nahm er fernerhin keinen Antheil mehr. Sehr gemißbilligt ward dieser Schritt des jungen Künstlers von seinem Vater, dem, wie er selbst schrieb, die dramatische Carriere seines Sohnes „sehr am Herzen lag". Ihm wollte es nicht eingehen, daß Felix' Abneigung gegen das Bühnenwesen in seinem Talent und Charakter begründet sein sollte, und das fortgesetzt ergebnißlose Suchen eines Operntextes betrachtete er nur als eine Folge nicht genügenden Eifers in dieser Beziehung. Und dennoch war es sicherlich sein künstlerischer Instinkt, der Mendelssohn hierin leitete. Während sich ihm die Behandlung jeder andern Kunstform leicht und ungezwungen ergab, widerstrebte diese eine realistischste von allen dem Vermögen seiner der „rauhen Wirklichkeit abgekehrten" Natur, mochte ihn auch Zeit seines Lebens das Verlangen nach dramatischem Gestalten nicht verlassen. Gerade die Düsseldorfer Episode mit dem in ihr sich deutlich kundgebenden Widerwillen des Meisters gegen den Bühnenmechanismus bezeugt dies zur Genüge, wie es durch einen späteren Versuch des weiteren beglaubigt wird.

Eine seinen Neigungen ungleich angemessenere, dabei äußerst erfolgreiche Thätigkeit war Mendelssohn bei Leitung der Concert- und Kirchenmusik in Düsseldorf beschieden. Seinen Bestrebungen gelang es, das musikalische Leben daselbst, wie in anderen benachbarten rheinischen Städten, auf eine dort bisher noch nicht erlebte Höhe emporzuheben. Zugleich erwies sich seine Stellung für seine eigene künstlerische Ent-

---

mann's Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart, Cotta. 1888.

wickelung äußerst förderlich. Nicht allein, daß sein eminentes Directionstalent, wie seine Fähigkeit, auch mit minder erlesenen Kräften künstlerische Leistungen zu erzielen, hier vorzugsweise ausgebildet wurde, es bot sich ihm zugleich hinlängliche Muße, Neues zu schaffen, und die Gelegenheit, das Neugeschaffene zur Aufführung zu bringen. So lud er einmal sämmtliche Orchestermitglieder zu einem Souper ein, um mit ihnen seine neue „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine“ zu probiren, jene zarteste Naturpoesie athmende Dichtung, die er selbst als „die beste und innerlichste, die er gemacht“, bezeichnet. Von seinen übrigen in Düsseldorf entstandenen Compositionen sind zunächst ein zweites Heft der Lieder ohne Worte op. 30, die Lieder für eine Singstimme op. 34, und „drei Volkslieder für Chor“ (Heine's „Tragödie“ op. 41) zu erwähnen. In den letztgenannten betritt er zum ersten Mal ein Gebiet, auf dem ihm ungewöhnliche Erfolge bestimmt waren. Macht sich schon in seinen Liedern in der häufigen Wiederkehr gewisser harmonischer Wendungen und Formeln, dem Vorwalten der Melodik über die Harmonik, der Gesammtstimmung über die Einzelstimmung ein volksthümliches Element geltend, (man denke nur an: „Es ist bestimmt in Gottes Rath“!) so gelangt dasselbe in seinen vierstimmigen Gesängen — ein so salonfähiges Aeußere dieselben tragen — zu noch entschiednerem Ausdruck. (Sind nicht beispielsweise „Wer hat dich, du schöner Wald“ und „O Thäler weit, o Höhen!“ längst in den Volksbesitz übergegangen?) Hier fühlt er sich in der ihm natürlichen Sphäre; seine Eigenart findet sich nirgend gehemmt, nirgend sieht sie Ansprüche an sich gestellt, die nicht in den Grenzen ihrer Begabung lägen. Was Mendelssohn's einstimmigen Liedern im Verhältniß zu denjenigen Schubert's und Schumann's eine

mindere Bedeutsamkeit giebt, jener schon erwähnte Mangel an Schärfe der Charakteristik und dichterischer Individualisirung, läßt ihn, insofern es mit einem feingebildeten Sinn für Gesammtstimmung Hand in Hand geht, in seinen Chorliedern um so größer erscheinen. Mit ihnen gab er der ganzen Gattung eine neue Basis und führte dieselbe, seine an Bach und Händel geschulte Technik des Chorsatzes verwerthend und gleichzeitig seine eigene Individualität, wie den Musikgeist seiner Zeit darin widerspiegelnd, selbst zu hoher Vollendung.

Die hervorragendste schöpferische That der Düsseldorfer Epoche: das 1833 begonnene Oratorium „Paulus", war, obwol schon rüstig vorwärts geschritten, doch noch nicht zum Abschluß gekommen, als Mendelssohn im Juli 1835, nachdem er zuvor noch das in Cöln stattfindende niederrheinische Musikfest geleitet hatte, von Düsseldorf schied, um einem Rufe nach Leipzig als Dirigent der „Gewandhaus-Concerte" Folge zu leisten. Am 4. October erschien er mit seiner Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" zum ersten Mal vor der Zuhörerschaft derselben und eröffnete damit seine Thätigkeit inmitten eines Ortes, dem er hinfort bis an sein frühes Ende mit Liebe angehörte.

Was Mendelssohn dem Musikleben Leipzigs geworden, ist bekannt, und wie dies letztere ihm zunächst seine musikalische Weltberühmtheit dankt. Aus einer Pflegestätte der Tonkunst, die es von Alters her gewesen, schuf er es zu einer Metropole derselben um, die lange Zeit hindurch die musikalische Oberherrschaft in Deutschland behauptete. Als Dirigent, als Clavierspieler und Componist, ja später auch als Lehrer gleichzeitig wirkend, war er nicht allein berufen, das seiner Leitung anvertraute alte Kunstinstitut zu ungeahnter Höhe emporzuführen: er ward auch der geniale Bildner des großen Publi-

tums, der in höherem Grade als irgend einer der ihm vorangegangenen und nachfolgenden Meister, den künstlerischen Sinn desselben vertiefen und verbreiten, den Geschmack läutern und veredeln half. So ist es gekommen, daß die Zeit, in der Mendelssohn in Leipzig lebte und wirkte, noch heute als „die goldene Zeit" in aller Herzen lebt, die sich derselben einst erfreuen durften. Es war die musikalische Glanzepoche Leipzigs, und in der That, solch reicher Glanz entströmte ihr, daß die alte Musikstadt noch heute vom Lichte dieser längst untergegangenen Sonne verklärt erscheint.

Indessen fand sich der Meister selber so angemuthet von seinem neuen Wirkungskreis, daß er sich im Vergleich zu dem eben verlassenen „im Paradiese glaubte". Die Liebenswürdigkeit seines Wesens, sein Humor, seine geselligen Talente machten ihn binnen kurzem zum Mittelpunkt der Gesellschaft; ja die Verehrung für ihn steigerte sich bis zu einem wahren Cultus. Auch auf das Orchester wirkte er elektrisirend, und wer ihn jemals dirigiren sah, begreift die zündende Macht, mit der er sich die einzelnen Orchestermitglieder mehr noch durch seine Blicke als durch seinen Tactstock unterwarf und in begeisterter Hingebung zu eigen machte. „Meine Stellung hier", schreibt er seinem Freund Rosen, „ist von der allerangenehmsten Art. Willige Leute, ein gutes Orchester, — das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum, — dabei gerade so viel zu thun, als mir lieb ist, Gelegenheit, meine neuen Sachen sogleich zu hören; auch hübschen Umgang habe ich vollauf, und das wäre wol alles, was man zum Glück brauchte, wenn das nicht tiefer säße!" Die letzteren Worte beziehen sich auf einen schweren Verlust, der Mendelssohn nur wenige Wochen nach seiner Uebersiedelung nach Leipzig traf: den am 19. November 1835 erfolgten plötzlichen Tod seines

Vaters, der den harmonischsten Familienkreis seines Hauptes beraubte. „Ich habe an meinem Vater so ganz und gar gehangen“, äußert er, „daß ich nicht weiß, wie ich mein Leben nun fortsetzen werde, weil ich nicht blos den Vater entbehren muß, sondern auch meinen einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und meinen Lehrer in der Kunst wie im Leben.“ Aber er gelobt sich in seinem Sinne weiter zu arbeiten und fortzuschreiten, weil „sein Hauptwunsch das Fortschreiten war“.

Wie treu er an der Bethätigung dieses Vorsatzes festgehalten, weiß die Welt. Der flüchtigste Blick auf seine Leistungen schon bekundet, daß er ein Recht hatte zu sagen: „Ich habe durchaus nicht eine Philosophie, die mir Bequemlichkeit anräth oder doch wenigstens entschuldigt.“ So führte er schon in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Leipzig manche heilsame Neuerung ein. Während nach der auch hier noch üblichen alten Praxis bisher der Concertmeister vom ersten Geigenpult aus die Orchesteraufführungen leitete, übernahm Mendelssohn nun die Direction derselben aus der Partitur. Auch ließ er sich's angelegen sein, das Publikum mit den Werken neuerer wie älterer Meister — namentlich mit den unbekannteren Schöpfungen Bach's, Händel's und Beethoven's — bekannt zu machen, und brachte beispielsweise des letzteren neunte Symphonie schon in den ersten Wochen des Jahres 1836 zu wahrhaft epochemachender Aufführung. Gleichzeitig machte er sich durch den Gewinn junger hervorragender Kräfte, wie in erster Linie des ihm nahe befreundeten Geigenvirtuosen Ferdinand David, verdient, der im Februar 1837 als Concertmeister in das Gewandhausorchester eintrat und mit Mendelssohn gemeinsam die Kammermusikaufführungen zu gleichem Ruf wie die Concerte brachte, seit 1873 aber auch

dem Leipziger Kunstleben entrissen worden ist.*) Von Mendelssohn angezogen, erschienen auch andere Künstler — so bald nach seiner Ankunft Moscheles und Chopin, wie später Hiller, Gade, Berlioz u. a. — als mehr oder minder flüchtige Gäste in Leipzig. Seinen jüngeren Berufsgenossen war er ein unermüdlicher Freund; wohlwollend im Urtheil, hülfreich in Rath und That, hat er sich von jeglichem finden lassen, der ihn suchte.

Einer so ausgedehnten praktischen Thätigkeit gegenüber erscheint die Beschränkung seiner schöpferischen als natürliche Folge, und so ergab sich als künstlerische Ausbeute der Jahre 1835 und 36 denn auch im Wesentlichen nur eine Reihe von „Präludien und Fugen für Pianoforte" op. 35 und die Vollendung des „Paulus". Gelangt in jenen ersteren schon das Bestreben Mendelssohn's zum Ausdruck, die alten Formen mit neuem Geist zu erfüllen und an die Stelle kalter Satzkünste warmes, individuelles Leben zu setzen, so kommt dasselbe in ähnlicher Weise in letztgenanntem Werke zur Erscheinung. Die Passion Bach's, das Oratorium Händel's zeigen sich verjüngt in dieser aus der Gefühlssphäre des neunzehnten Jahrhunderts herausgewachsenen Schöpfung; auch wenn letztere, das Resultat eines von Grazie und Frohmuth erfüllten jugendlichen Geistes, sich nicht zu messen vermag an der unergründlichen Tiefe dieses Einen und der grandiosen Gewalt jenes Andern. Die alte Strenge und Herbheit der Empfindung und Formgebung erscheint gemildert, moderner Gefühlsromantik angepaßt. An die Stelle des jene älteren Tonwerke voll und

*) Die Beziehungen beider Künstler beleuchtet Julius Eckardt's „Ferd. David u. die Familie Mendelssohn Bartholdy". Leipzig, Duncker u. Humblot. 1888.

ganz durchdringenden innersten Glaubenslebens ist eine mehr poetische als religiöse Anschauung des Christenthums und seiner Verlebendigung im Kunstwerk getreten. Der Gang der Handlung, das Auftreten des Chorals, die Theilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen hält sich an das Vorbild der Matthäus-Passion. Eine bevorzugte Stellung ist dem Chor eingeräumt, der nach antikem Muster zumeist nur betrachtend oder mitempfindend eintritt; die Erzählung jedoch nicht wie in der Bach'schen Passion (im Evangelisten) personificirt, sondern in verschiedene Stimmen vertheilt. Herrscht im Ganzen ein lyrisches, elegisches Element vor, so entbehrt doch Einzelnes nicht der dramatischen Charakteristik. Leider nur fehlt eine stetig sich entwickelnde, consequente Steigerung. Bereits mit dem ersten Theil erscheint der Höhepunkt erreicht, und nach der verklärten Stimmung der Stephanus-Episode dämpft sich die Wirkung der folgenden Scenen, trotz schöner musikalischer Einzelzüge und -Nummern, fühlbar ab. Dennoch bleibt der „Paulus“ eine der edelsten Thaten auf dem Gebiet des Oratoriums, „ein Werk des Friedens und der Liebe“, wie Robert Schumann ihn bezeichnet.

Die künstlerische Persönlichkeit Felix Mendelssohn's war überhaupt ihrem innersten Wesen nach eine friedliche, nicht die eines kühnen Neuerers. Nicht bahnbrechend hat er gewirkt, nicht eine neue Welt ureigenthümlicher Ideen an's Licht gerufen. Wol ist sein Leben und Streben Fortschritt gewesen; doch jener Fortschritt, der sich seinem künstlerischen Bewußtsein als der ihm allein gemäße ergab: ein Fortschritt aus der Gegenwart durch die Vergangenheit hindurch; ein Fortschritt, der zugleich ein Zurückgreifen in sich faßte, mehr ideeller, als formeller Natur, und darum widerstandslos aufgenommen, während neue Formen sich erst mühsam Boden

gewinnen müssen. Ob auch vielfältig nachgeahmt von kleineren Geistern, hat doch keiner derselben seine Bahnen in Wahrheit weiter zu führen vermocht. Das schöne Werk der Versöhnung alten und neuen Geistes war ihm beschieden; den späteren Meistern dagegen blieb die undankbarere Aufgabe vorbehalten, einen den modernen Empfindungen und Anschauungen entsprechenden Ausdruck, eine aus ihrem Geiste sich herausgestaltende Form erst zu schaffen.

Am 22. Mai 1836, bei Gelegenheit des von Mendelssohn geleiteten rheinischen Musikfestes, trat der „Paulus" in Düsseldorf zum ersten Mal vor die Oeffentlichkeit. Der Componist fand sein Werk durch Julius Rietz schon auf das sorgfältigste vorbereitet, und „mit Liebe und unglaublichem Feuer", wie er selbst es rühmt, gaben sich die Mitwirkenden demselben hin. So war der Erfolg ein glänzender. Nur der Künstler selbst fand sich damit noch nicht zufriedengestellt. Die strengste Kritik pflegte er an seinen eigenen Werken zu üben. Darum machte er sich gern die bei der ersten Aufführung gesammelten Erfahrungen für eine letzte Ueberarbeitung zu Nutze. Kaum in Frankfurt am Main angekommen, woselbst er in Vertretung seines erkrankten Freundes Schelble für mehrere Wochen die Direction des „Cäcilienvereins" übernommen hatte, nahm er eine bedeutende Umänderung des „Paulus" vor und verkürzte ihn um nicht weniger als neun Nummern. In dieser Gestalt hielt das Werk dann seinen Triumphzug durch die musikalische Welt und erlebte schon in dem kurzen Zeitraum von anderthalb Jahren mehr denn fünfzig Aufführungen, dem Namen seines Urhebers eine erste Stelle unter seinen musikalischen Zeitgenossen erobernd.

Während dieses Sommeraufenthaltes in Frankfurt vollzog sich noch ein Ereigniß von hoher Wichtigkeit für Mendelssohn:

in der holden Gestalt Cécile Jeanrenaud's, der Tochter eines Predigers der reformirten Kirche daselbst, fand er das Ideal seines Herzens und seine Braut. Im Frühling des nächsten Jahres führte er sie, nachdem ihn der Winter wieder in seinem Leipziger Amte gesehen, als seine Gattin heim und lebte beglückt und beglückend an ihrer Seite. Den Sommer nach seiner Vermählung brachte er in Frankfurt und am Rheine zu. Das Clavier-Concert in D-moll op. 40, der 42. Psalm und das E-moll-Quartett op. 44 sind Früchte jener sonnigen Zeit. Im September dirigirte er beim Birminghamer Musikfest mit außerordentlichem Erfolg seinen „Paulus"; dann kehrte er wieder nach Leipzig zurück, das ihm und seinen Werken immer enthusiastischer ergeben ward. Einer bereits im vorhergegangenen Jahre mit vielem Glück von ihm geleiteten großen Aufführung von Händel's „Israel in Egypten" ließ er nun desselben Meisters „Messias" folgen; weiter veranstaltete er eine Reihe sogenannter „historischer" Concerte, darin er den gesammten Entwickelungsgang der Tonkunst von Bach bis auf die Jetztzeit durch einzelne hervorragende und charakteristische Werke vorführte. Immerdar von dem Grundsatze geleitet: „wenigstens e i n Stück auf dem Programm zu haben, wodurch man möglicher Weise einen Fortschritt nachweisen könne", brachte er, nach einem großentheils in Berlin verlebten Sommer, im nächstfolgenden Winter unter anderem die von Robert Schumann aufgefundene C-dur-Symphonie Schubert's zuerst auf's Repertoire, dirigirte er auch 1838 und 39 wieder die rheinischen Musikfeste zu Cöln und Düsseldorf.

Seine schöpferische Thätigkeit blieb nach wie vor eine vielseitige, und erscheinen als erheblichste Producte der Jahre 1838 und 39 der 95. und 114. Psalm für Chor, Solo und

Orchester, Serenade und Allegro giojoso op. 43, die Quartette in D- und Es-dur op. 44, das D-moll-Trio op. 49, die Sonate für Clavier und Cello op. 45, eine Orgelsonate op. 65 (Nr. II.), eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge und die Ouvertüre zu Victor Hugo's Drama „Ruy Blas". Diese letztere, schnell entworfene Arbeit gehört, trotz ihres äußeren Glanzes, nicht zu den werthvolleren Gaben Mendelssohn's, ob seine poetisirenden Ouvertüren auch im Ganzen, als wirklich neue Erscheinungen ihrer Art, seine Symphonien und Kammercompositionen hinter sich zurücklassen. Seine Psalmen, wie seine Hymnen und Motetten durchdringt die gläubige Hingebung eines von warmer Religiosität erfüllten Herzens. Fing er doch, wie seine Mutter ihrer Freundin Pereira erzählte, „schon als Kind kein Stück an, ohne zuvor das Notenblatt mit der Chiffre L. e. g. G. — das ist „Laß es gelingen, Gott!" zu bezeichnen".

Das Jahr 1840 brachte eine größere Composition zur Reife: den „Lobgesang". Neben mehreren kleineren Festgesängen, zur Feier des 400jährigen Jubelfestes der Erfindung der Buchdruckerkunst geschrieben, kam derselbe am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung. Als „Symphoniecantate" hat der Componist sein Werk bezeichnet und dem vocalen Theil drei symphonische Orchestersätze vorausgehen lassen, so daß die Form an Beethoven's neunte Symphonie erinnert, sich aber von dieser wiederum durch unmittelbaren Anschluß der einzelnen Sätze aneinander unterscheidet. Der orchestrale Theil verblaßte mit der Zeit; dagegen enthält der vocale noch heute Wirksames, wie vor allem das dramatische Recitativ des Tenors: „Hüter, ist die Nacht bald hin?" und die jubelnde Beantwortung durch den Chor.

Auch als Orgelspieler bewunderte das musikalische Leipzig

Mendelssohn, als er zum Besten eines für Sebastian Bach zu errichtenden Denkmals ein Orgelconcert, und zwar, wie er schreibt, „solissimo" veranstaltete. Obwol infolge übermäßiger Anstrengung bald darauf erkrankt, leitete er im September wieder das Musikfest zu Birmingham. Sein Directionstalent nach seinem vollen Umfang zu bekunden, bot ihm sodann im April 1841 Bach's „Matthäus-Passion" Gelegenheit. Mit diesem für Leipzig bedeutungsvollen musikalischen Ereigniß schloß er vorläufig seine erste mehrjährige Wirksamkeit hierselbst ab, um im Juli einem ehrenvollen Ruf nach Berlin zu folgen.

Nur ungern schied Mendelssohn aus einer Stadt, in deren Mitte er sich als Mensch wie als Künstler in gleichem Maße geliebt und heimisch fühlte und deren blühendes Kunstleben zum großen Theil seine eigene Schöpfung war. Es war ein dankbarer Boden, auf dem er hier wirkte, und mannigfache Beweise dessen waren ihm von Anbeginn seiner Amtsführung zugekommen. So hatte ihn die Universität Leipzig bereits im Jahre 1836 honoris causa zum Doctor philosophiae ernannt, der König von Sachsen ihn fünf Jahre später zu seinem Kapellmeister erhoben, während man andererseits seine Verdienste auch dadurch würdigte, daß man seiner Stimme in Fragen der Kunst einen entscheidenden Einfluß gestattete. Ein von ihm gestellter Antrag auf Gehaltserhöhung der sehr bescheiden honorirten Orchestermitglieder fand beispielsweise, gleich einem der Regierung unterbreiteten Vorschlag, eine vorhandene ansehnliche Stiftung (die Blümner'sche) zur Gründung einer Musikschule in Leipzig zu verwenden, Genehmigung. Nur des Künstlers Uebersiedelung nach Berlin verzögerte die Ausführung dieses letzteren Planes.

Nicht lange aber war seines Bleibens in der preußischen

Hauptstadt. Von dem kunstsinnigen Friedrich Wilhelm IV. als Kapellmeister dahin berufen, sah er sich gleichwol in keinen bestimmten Wirkungskreis gestellt. Im Plane des Königs lag es, die Academie der Künste umzugestalten und auf vier Classen: Malerei, Sculptur, Architectur und Musik zu erweitern, deren vier Dirigenten die Oberleitung über die gesammte Academie wechselnd führen sollten; wobei Mendelssohn zum Director der als ein großes Conservatorium gedachten musikalischen Abtheilung ausersehen war. Hindernisse aller Art stellten sich jedoch der Ausführung dieses Projectes entgegen, und von dem musikalischen Leben Berlins ebensowenig als von einer Stellung ohne bestimmte Befugnisse befriedigt, kehrte Mendelssohn schon nach Ablauf eines Jahres nach Leipzig zurück.

Seine öffentlichen Leistungen in der preußischen Residenz hatten sich lediglich auf die Direction einiger Concerte, sowie auf die Aufführung seiner „Antigone“ beschränkt, die er auf Veranlassung des Königs schrieb. Einer der verbreitetsten Schöpfungen des Meisters treten wir in diesem Werk gegenüber, das schon als der erste Versuch einer Verbindung der antiken Tragödie mit moderner Musik bedeutsam erscheint. Von früher Jugend an von classischem Geiste genährt und seinen Schönheitssinn an Studien der Antike bildend, trug Mendelssohn — mochte ihm auch das eigentlich Großartige, machtvoll Geniale des Wurfes fehlen, wie es antike Gestaltung verlangt — noch immer in höherem Grade als andere die Befähigung zu einer derartigen, wol nie in vollkommen befriedigender Weise zu lösenden Aufgabe in sich. Die Wirkung der die Sophokleische Dichtung begleitenden Musik war denn auch eine günstige, als erstere, mit Hülfe Tieck's in Scene gesetzt, am 6. November 1841 zum ersten Mal über die Pots-

damer Hofbühne ging, und ein noch gesteigerter Eindruck gab sich bei einer Wiederholung in denselben Räumen, sowie bei der öffentlichen Aufführung im Schauspielhause zu Berlin und im Leipziger Stadttheater kund.

Ebenso verdiente sich ein zweites großes Werk, das zu jener Zeit in Berlin zur Vollendung kam: die A-moll-Symphonie op. 56, die er im Juni 1842 im philharmonischen Concert zu London zur Aufführung brachte, nachdem er zuvor wieder das rheinische Musikfest geleitet hatte, beim ersten Eintritt in die Oeffentlichkeit allseitigen Beifall. Es ist dies die unter dem Namen der „schottischen" bekannt gewordene Symphonie, zu der Mendelssohn, wie er selbst sagt, während seiner Reise nach Schottland, an den Stätten der Maria Stuart, im Jahre 1829 schon die Anregung empfangen und die ihn auch in Italien beschäftigt hatte. Gleich der früher beendeten A-dur-Symphonie trägt auch sie ein volksthümliches Colorit an sich, das ihnen beiden einen gewissen verwandtschaftlichen Zug mit der C-dur-Symphonie Franz Schubert's giebt. Von Pathos, imposanter Tiefe und Beethoven'scher Gewalt ist nichts in ihnen zu spüren; dafür jene Grazie und Zartheit des Baus, jene durchsichtige Klarheit und instrumentale Eleganz, die Mendelssohn's Werke mit eigenem Liebreiz umkleiden. Ein sentimental-romantisches Element durchzieht sie beide. Die „italienische Symphonie" (A-dur) nimmt nur im Schlußsatze, dem Saltarello, auf den Süden erkennbaren Bezug. An Bedeutung erscheint die „schottische" (deren vier Sätze sich ohne Unterbrechung folgen) ihr überlegen; weist ihr doch Hans von Bülow's Urtheil geradezu unter allen Nach-Beethoven'schen Symphonien als abgeschlossenes Kunstwerk den ersten Rang an.

Mit Beginn der Saison traf Mendelssohn in Leipzig ein, um die Leitung der Concerte, die während des vergangenen

Winters seinem Freund David übertragen worden war, wieder zu übernehmen. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin war nur bestimmt, sein Verhältniß daselbst ganz zu lösen. Er erbat sich in dieser Absicht eine Audienz bei seinem königlichen Gönner. Doch wußte dieser den Widerstrebenden durch das Versprechen zu fesseln, nach Berlin zurückzukehren, sobald sich ein geeigneter Wirkungskreis für ihn darbiete. Als ein neues Zeichen der Gunst Friedrich Wilhelm's, die sich schon durch Verleihung des Ordens „pour le mérite" kundgegeben, ward er bald darauf mit der „Oberleitung der kirchlichen und geistlichen Musik" in Preußen und dem Titel eines General-Musikdirectors des Königs betraut. Die Leipziger lernten als interessanteste Erscheinung dieses Winters eine seiner werthvollsten Arbeiten: die zu Goethe's Text geschriebene Concert-Ballade „Walpurgisnacht" kennen. In Italien geschaffen, im Jahr 1842 aber umgestaltet, zeigt sie alle seiner Individualität charakteristischen Züge vereint. Eine vom Componisten ungeahnte Neubelebung erfuhr sie 30 Jahre später, indem die Münchner (1870) und Wiener Hofopernbühne (1876), ähnlich wie früher das Leipziger Theater, sie zu scenischer Darstellung brachten, ohne dem Repertoire freilich einen dauernden Gewinn damit bringen zu können.

Mit Mendelssohn's Rückkehr nach Leipzig war endlich auch die Realisirung des Planes gesichert, den er, wie schon erwähnt, in's Leben gerufen und eifrigst gefördert hatte: die Gründung eines Conservatoriums daselbst. Es ward unter Protection des Königs von Sachsen am 3. April 1843 eröffnet. Mendelssohn selbst übernahm, außer dem mit Robert Schumann gleichzeitig ertheilten Unterricht in der Composition, noch das Instrumental-, jener das Clavierspiel, Moritz Hauptmann Contrapunkt und Harmonielehre; Ferdinand David stand dem

Violin-, Becker dem Orgelspiel vor. Wenzel und Plaidy traten als Clavierlehrer, Böhme und Frau Grabau-Bünau als Gesanglehrer ein. Rasch nahm die Anstalt den erwünschten Aufschwung, und gegenwärtig hat sie mehr denn ein halbes Jahrhundert glänzenden Gedeihens hinter sich.

Der Sommer 1843 ging Mendelssohn zum guten Theil über einigen ihm vom König von Preußen übertragenen Arbeiten, wie über der Beschäftigung mit dem „Elias" hin, einem Oratorium, das er schon seit 1838 plante, nachdem er die frühere Idee, seinem „Paulus" einen „Petrus" zur Seite zu stellen, wieder verworfen hatte. Als in Berlin inzwischen mit dem königlichen Domchor ein Institut in's Leben getreten war, dessen Oberleitung man ihm zu übertragen gedachte, begab er sich zu Beginn des August zur Stelle und dirigirte die erste kirchliche Aufführung desselben, dessen Hauptaufgabe in Uebernahme der Gesänge beim Gottesdienst in der Domkirche bestand. Da jedoch die von ihm befürwortete Verwendung der Instrumentalmusik zur Begleitung des Gesanges vielfältigem Widerspruch begegnete, nahm er an den ferneren Aufführungen des Instituts nur noch in einzelnen Fällen Antheil. Dagegen ließ er sich zur Leitung der von der königlichen Kapelle gegebenen Symphonie-Concerte bereit finden; auch führte er am 14. October auf der Potsdamer Hofbühne und wenige Tage später im Berliner Schauspielhause ein neues eigenes Erzeugniß vor: die Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum".

Wer kennte sie nicht, jene duftigste Blüte der Mendelssohn'schen Kunst, der wir die Wiedergeburt des köstlichen Märchens des britischen Dichters auf unserer Bühne danken! In glücklicher Gemeinschaft paart sich da dem literarischen ein musikalisches Meisterwerk. Schon Beethoven war, als er seine Musik zu Goethe's „Egmont" schrieb, mit einer ähnlichen

That vorangegangen, ohne jedoch, ebensowenig wie der ihm nachfolgende Weber in seiner „Preciosa“, eine völlige Einigung zwischen der Poesie des Wortes und des Tones zu erzielen. Vollständiger als der große classische Meister geht der romantische, der auch dem Chor Eingang gestattet, hier in seinem Gegenstande auf und gewinnt seiner Kunst einen unmittelbareren Antheil an der des Dichters, dieselbe nicht nur illustrirend, sondern vielmehr ergänzend und verklärend

Ungleich fremder als der phantastischen Romantik Shakespeare's stand sein künstlerisches Naturell Racine's „Athalia“ gegenüber, deren Musik er — ebenso wie „Antigone“, „Sommernachtstraum“ und den späteren „Oedipus“ — auf Wunsch des Königs schuf. Ursprünglich nur für weibliche Stimmen mit Pianofortebegleitung geschrieben, wurden die Chöre 1844 in einem Hofconcert in Berlin zum ersten Mal aufgeführt, im nächsten Jahre aber erst zu ihrer jetzigen Gestalt für gemischten Chor und Orchester umgeformt. Die dazu gehörige Ouvertüre ward 1844 in London hinzucomponirt.

Als weitere wesentlichere Resultate des Jahres 1843 sind mehrere liturgische Gesänge für den Domchor, die Cello-Sonate op. 58, die Concert-Arie für Sopran mit Orchester op. 94, die Alt-Hymne op. 96 und eine Anzahl Lieder mit und ohne Worte zu erwähnen, denen im darauffolgenden Jahre wiederum eine Reihe Psalmen und Lieder, die Orgelsonaten op. 65 und das schöne Violin-Concert in E-moll op. 64 folgten, das für Ferdinand David geschrieben und ihm gewidmet ward.

Ein ihn nach der rastlosen Anspannung der vorhergegangenen Monate (er concertirte im Sommer 1844 wieder in London und leitete das pfälzische Musikfest in Zweibrücken) überkommendes Ruhebedürfniß bestimmte Mendelssohn, sich im Winter 1844—45 nach Frankfurt zurückzuziehen und dort nur

der Ausführung einiger begonnenen Arbeiten zu leben. Somit kehrte er, wie er sein Dienstverhältniß in Berlin gelöst hatte, für dies Jahr auch nicht in seinen Leipziger Wirkungskreis zurück. Erst im Frühjahr trat er mit seiner Thätigkeit am Conservatorium in letzteren wieder ein und übernahm auch vom kommenden Herbst an bis zu seinem frühen Hinscheiden mit nur vereinzelten Unterbrechungen von neuem die Direction der Gewandhausconcerte, von dem als Mitdirigenten engagirten Niels W. Gade hierbei unterstützt.

Das Ergebniß des Frankfurter Stilllebens: seine Musik zu Sophokles' „Oedipus in Kolonos", erschien im November 1845 auf der Hofbühne zu Potsdam und Berlin, erzielte jedoch, gleich der im December aufgeführten „Athalia", einen geringeren Erfolg als seine vorhergegangenen Schöpfungen Den königlichen Auftrag, auch die Aeschyleischen „Eumeniden" in Musik zu setzen, hatte er abgelehnt. Sein künstlerisches Gewissen gestattete ihm nicht, sich mit einer Dichtung zu befassen, zu der er sich nicht in innerer Beziehung fühlte. „Einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt", schreibt er an Devrient, „componire ich nun einmal nicht". „Aus dem Herzen kommen" mußte ihm seine Musik, — einen anderen Quell für sein Schaffen kannte er nicht. Weder um den Preis der Popularität, noch um die Gunst der Großen hat er jemals mit unkünstlerischen Zugeständnissen geworben; freiwillig jedoch warf das Glück ihm, seinem Liebling, diese Gaben in den Schos. Ehren über Ehren häuften sich auf seinem Haupte, auch gelegentlich der Musikfeste in Aachen, Lüttich, Cöln und Birmingham (1846); den größten Triumph aber trug er an letztgenanntem Orte mit seinem „Elias" davon.

Ueber den Werth diese Oratoriums im Verhältniß zum „Paulus" ist vielfach gestritten worden und wechselnd hat

man ihm bald eine höhere, bald eine niedrere Stelle als jenem zugewiesen. Als die That eines gereiften Mannes stellt sich der „Elias" im Gegensatz zu „Paulus", dem Jugendwerk voll Feuer und ursprünglicherer Erfindung, dar, wenn beiden auch ein gewisser elegischer Grundton gemein ist. Bot das Leben des Apostels ein abgeschlosseneres Bild als das des alttestamentlichen Propheten, das, in keinem bestimmten Ereigniß gipfelnd, sich in der Darstellung unseres Künstlers nur aus einzelnen Situationen zusammenreiht, ohne stetig sich entwickelnde Handlung und Steigerung, so hatte hinwiederum der alttestamentarische Hintergrund vor der abstracten apostolischen Welt den Vortheil eines lebendigeren Realismus, einer mannigfaltigeren Scenerie und sinnlichen Erscheinungsfülle voraus, die dem tonmalerischen Vermögen reichen Spielraum eröffnete. Den Text stellte Mendelssohn sich selbst, wie früher im „Paulus", mit Hülfe seines theologischen Freundes Schubring ausschließlich aus Bibelworten zusammen, dabei mehr als bei ersterem Oratorium ein ausgesprochnes Streben nach dramatischer Wirkung verfolgend.*) So erscheint die Erzählung hier gänzlich ausgeschieden, und die handelnden Personen werden ohne weiteres redend eingeführt. Freilich zerfällt auf diese Weise das Ganze in eine Folge einzelner Scenen, die allein durch die Figur des Elias äußerlich mit einander verbunden sind, ohne sich in innerer Nothwendigkeit organisch auseinander herauszugestalten. Nichtsdestoweniger erhebt es sich am Schluß des ersten Theils zu gewaltiger dramatischer Gipfelung, der leider nur im zweiten Theil mit seinen lyrischen Contrasten ein um so unaufhaltsamerer Niedergang folgt. Der im „Paulus"

*) Eingehenderes hierüber siehe: Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn Bartholdy u. Julius Schubring. Herausgeg. v. Prof. Dr. J. Schubring. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1892.

nach Vorbild der Passion vielverwerthete Choral tritt im „Elias“ zurück. Dafür stattete der Componist diesen mit einer reichen Anzahl von Soloensembles aus, unter denen das Engelterzett: „Hebe Deine Augen auf“ sich der weitgehendsten Popularität erfreut. Neu und eigenthümlich ist die Eröffnung des Werkes durch ein Recitativ, das der Ouvertüre vorangestellt ist.

Der Eindruck, den der „Elias“ bei seiner ersten Aufführung am 25. August 1846 hervorrief, war ein selbst den Autor überraschender. „Noch niemals“, schreibt er seinem Bruder, „ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie das Oratorium“, und anderwärts: „ich zweifle fast, ob ich dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf.“

Mit dem Herbst begann Mendelssohn wieder sein Wirken in Leipzig, dessen Conservatorium er in Ignaz Moscheles († 1870) eine neue, ruhmreiche Stütze erworben hatte. Doch eine gewisse Müdigkeit, ein immer sehnsüchtigeres Ruhverlangen, wie es ihn sonst nur vorübergehend überkommen hatte, macht sich jetzt wachsend bei ihm fühlbar. Die äußerlichen Berufsgeschäfte beginnen ihm lästig zu werden, und ernster beschäftigt ihn der Gedanke, jede feste Stellung aufzugeben und als freier Künstler zu leben. „Ich denke jetzt schon täglich daran“, schreibt er seiner Familie, „ob ich nicht den Sommer in schöner Gegend (etwa am Rhein) und den Winter in Berlin zubringen kann, ohne öffentliche Verpflichtung. Es zieht mich zu den Leuten, mit denen ich Kindheit und Jugend genossen habe und deren Erinnerungen und Freundschaft und Erlebnisse die meinigen sind.“

Während aber seine Phantasie solchergestalt bei der Zu-

kunst verweilte, entrichtete sie auch der Gegenwart ihren Zoll. Noch in seinem letzten Lebensjahr (1847) sehen wir ihn der Ausführung zweier Pläne hingegeben, die er schon längere Zeit mit sich herumgetragen hatte: dem Oratorium „Christus" und der Oper „Loreley". Mit ersterem Werke gedachte er eine Trilogie abzuschließen, die in Elias, Paulus und Christus die drei Grundpfeiler des Reiches Gottes auf Erden zum Gegenstand haben sollte. Doch nur einige Recitative, ein Terzett, ein Choral und Chöre aus dem ersten und zweiten Theil: der Geburt und dem Leiden Christi, kamen fertig auf die Nachwelt. Von neuer Seite zeigen sie Mendelssohn nicht.

Sein Lebenlang hatte er vergeblich nach einem ihm zusagenden Opernbuch gesucht; nachdem er ein solches nun endlich in Geibel's „Loreley" gefunden, war ihm nur ein kleiner Theil desselben in Musik zu setzen vergönnt: ein Ave Maria für Sopran und weiblichen Chor, ein Marsch mit Chor und das Finale des ersten Actes. Das Vorhandene, von so liebenswürdiger Wirkung sich auch namentlich das Finale im Concertsaal erweist, genügt, um den Beweis zu liefern, daß Mendelssohn's tondichterisches Naturell kein dramatisch veranlagtes war.

Nach seinem vorzeitigen Tode wurden die Fragmente des „Christus" und der „Loreley" nebst einer Reihe anderer Werke — op. 73 bis 121 — der Oeffentlichkeit übergeben. Sie fanden auch in der von Breitkopf & Härtel veranstalteten, von Rietz revidirten Gesammt-Ausgabe seiner Werke Aufnahme. Eine große Anzahl aus den verschiedensten Perioden herrührender und von Mendelssohn selbst nicht des Herausgebens werth erachteter Compositionen, über die ein von Rietz zusammengestelltes Verzeichniß*) einen Ueberblick gewährt, blieb

*) Mendelssohn's Briefe. Bd. 2.

lange Zeit im Besitz der Erben verborgen. Erst zu Beginn der achtziger Jahre übergaben letztere den gesammten handschriftlichen Nachlaß der preußischen Regierung (für die Berliner königl. Bibliothek), unter der Bedingung, daß sie alljährlich zwei Musikstudirenden ein Stipendium von je 1500 Mark ertheile.

Der Frühling des Jahres 1847 fand Mendelssohn in London, wo der „Elias“ dreimal in Exeterhall aufgeführt wurde. Der ersten Aufführung wohnte Prinz Albert bei. Er sandte dem Componisten das von ihm benutzte Textbuch mit der eigenhändigen Widmung: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tongetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden des Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geschrieben von Prinz Albert. Buckingham Palace.“ Am 11. Mai leitete der Gefeierte noch im philharmonischen Concert die Aufführung seiner „Sommernachtstraum“-Musik und spielte Beethoven's G-dur-Concert, um dessen Bekanntwerden in der musikalischen Welt er sich verdient machte. Wenige Tage später ereilte ihn in Frankfurt, wo er mit den Seinen zusammentraf, die erschütternde Kunde vom plötzlichen Tod seiner Lieblingsschwester Fanny. Inmitten ihrer künstlerischen Bestrebungen, eine Probe am Clavier leitend, war sie am 14. Mai 1847 vom Tode abgerufen worden.

Auf das tiefste darniedergebeugt fühlte sich Felix Mendelssohn in Folge dieses Ereignisses. Vergebens waren alle Be-

mühungen, das umdüsterte Gemüth des sonst so heitern Mannes zu trösten und aufzuhellen. Zu schwer und unerwartet hatte ihn dieser Verlust getroffen, zu angestrengt waren seine gesammten Geisteskräfte Jahre hindurch thätig gewesen, als daß er demselben nun den erforderlichen körperlichen und seelischen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. „Ein großes Capitel ist nun eben aus“ — schrieb er, — „und von dem nächsten ist weder die Ueberschrift, noch das erste Wort bis jetzt da. Aber Gott wird es schon recht machen; das paßt an den Anfang und Schluß von allen Capiteln.“

Selbst von einem Wechsel der Scenerie hoffte man vergeblich Wirkung; die Schönheiten der Natur blieben für seine sonst so empfängliche Seele ohne versöhnenden Einfluß. Er verlebte den Juni mit den Seinen in Baden-Baden; dann durchreiste er mit ihnen gemeinsam die Schweiz und ließ sich längere Zeit in Interlaken nieder. Zwar fühlte er sich hier soweit gekräftigt, daß er sich erneutem Schaffen überlassen konnte. Er arbeitete fleißig an seinem „Christus“ und der „Loreley“ und vollendete ein Streichquartett in F-moll op. 80; die rechte Schaffensfreudigkeit aber wollte ihm nicht wieder kommen. Musik regte ihn oft bis zu Thränen auf; ja eine Art von Todesahnung mag ihn beschlichen und jenen rastlosen Arbeitsdrang in ihm erzeugt haben, mit dem er „die Frist, die ihm gegeben,“ bis zum letzten Augenblick zu nutzen begehrte. „Es wird auch für mich die Zeit der Ruhe kommen,“ tröstete er seine Gattin, die ihn sorglich bat, seiner zu schonen; — und sie kam nur zu bald, die Zeit der Ruhe!

Am 17. September kehrte er mit der Familie nach Leipzig zurück. Obwol fest entschieden, nach Berlin überzusiedeln, nahm er doch vorerst nur einen kurzen, aber an schmerzlichen Erinnerungen reichen Aufenthalt daselbst bei seinen Geschwistern

(die Mutter war ihm bereits 1842 gestorben). Im October war er wieder in Leipzig, mit dem Plane beschäftigt, seinen „Elias", an dem er inzwischen noch einige Abänderungen getroffen hatte, in Wien, Leipzig und Berlin zur Aufführung zu bringen. Am 9. jenes Monats mit seiner musikalischen Freundin, der bevorzugten Interpretin seiner Kunst, Frau Livia Frege († 1891) musicirend, überfiel ihn, nachdem sie ein neu herauszugebendes Liederheft (op. 71) mit ihm durchgegangen und besonders sein jüngstgeschaffenes tiefpoetisches „Nachtlied" gesungen hatte, eine Ohnmacht. Doch erholte er sich nach einiger Zeit wiederum; er empfing den Besuch seiner Freunde und konnte am 25. October seinem Bruder schreiben, daß seine Gesundheit sich täglich bessere. Nichts destoweniger erlitt er am 28. October nach einem Spaziergang einen Nervenschlag. Lange Zeit blieb er des Bewußtseins beraubt; bei allmälig zurückkehrender Besinnung klagte er über heftiges Kopfweh; völlige Geistesklarheit aber kehrte ihm nicht wieder. Noch glaubten die Ärzte nicht alle Hoffnung auf Erhaltung seines Lebens ausgeschlossen; eine anscheinend eingetretene Besserung jedoch erwies sich als trügerisch. Der 3. November brachte eine Erneuerung des Nervenschlags, und am Abend des 4. November war die Seele Felix Mendelssohn's eingegangen in ihre himmlische Heimat.

Unbegrenzt war die Trauer um ihn, der als Mensch wie als Künstler allen theuer gewesen, die das Glück jemals in seine Nähe geführt. Tausende drängten sich um sein stilles Todtenbett, um das geliebte, edle Angesicht noch einmal zu sehen, um ihm als letzte Gabe hienieden Blumen und Thränen darzubringen. Lorbeeren und Palmen und Blüten ohne Zahl bezeugten, was er der Stadt gewesen, in deren Mitte er gelebt und die ihn im Bewußtsein dessen, was sie in ihm besessen, mit Stolz den ihren genannt hatte.

Am Nachmittag des 7. November bereitete man dem Angedenken des Künstlers eine würdige Todtenfeier in der Paulinerkirche zu Leipzig. Die Klänge seines von Moscheles instrumentirten Liedes ohne Worte in E-moll begleiteten ihn auf seinem letzten Wege. Eine unabsehbare Menschenmenge folgte seinem Sarge, und seine Kunstgenossen Hauptmann, Moscheles, David und Gade trugen die Enden des Bahrtuches.

Noch in derselben Nacht wurde die sterbliche Hülle des Meisters nach Berlin geführt; dort ward sie in der Frühe des 8. November, unter den Gesängen des Domchors und der Singacademie, in der Familiengruft auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof bestattet. Ein einfaches weißes Marmorkreuz schmückt sein epheuumranktes Grab, und an der Seite der Schwester, der er so bald gefolgt, schlummert er nun. Leipzig hat vor seinem Kunsttempel, dem „Neuen Gewandhaus", das Standbild seines Lieblings (1892) aufgerichtet, und wohl geziemt es jener Stadt, sein Andenken auch äußerlich wach zu erhalten für kommende Geschlechter. Mag denn sein reines Bild die Zukunft durchleuchten, von dem, wie von selten Einem, das Wort Robert Schumann's gilt: „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf."

Verzeichniß

der von

Felix Mendelssohn

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Erstes Quartett (C-moll) f. Pfte., Viol., Bratsche u. Vcell. Serie IX, Nr. 38.
Op. 2. Zweites Quartett (F-moll) f. Pfte., Viol., Br. u. Vcell. IX. 39.
Op. 3. Drittes Quartett (H-moll) f. Pfte., Viol., Br. u. Vcell. IX. 40.
Op. 4. Sonate (F-moll) f. Pfte. u. Viol. IX. 43.
Op. 5. Capriccio (Fis-moll) f. Pfte. XI. 50.
Op. 6. Sonate (E-dur) f. Pfte. XI. 51.
Op. 7. Sieben Charakterstücke f. Pfte. XI. 52.
Op. 8. Zwölf Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIX. 141.

---

*) Von Angabe der Original-Ausgaben sahen wir im vorliegenden Fall im Hinblick auf die Breitkopf u. Härtel'sche Gesammtausgabe ab und führen nur in römischen und deutschen Ziffern die einzelnen Serien und Nummern dieser letzteren an.

Von populären Sammel-Ausgaben sind zu erwähnen:

Original-Pianofortewerke 3 Bde., Lieder ohne Worte, Concerte u. Concertstücke, 2 Albums, Arrangem. v. Liedern, Quartetten, Symphonien, Ouverturen 2c. für 2, 4 u. 8 Hde. — Orgelwerke — Quartette, Quintette, Trios — Lieder compl. od. ausgew., Duette, 4stimm. Lieder, Männerchöre — Antigone, Oedipus, Athalia, Lobgesang, Festgesang, Concertarien, Heimkehr, Sommernachtstraum, Walpurgisnacht, Loreley, Paulus, Elias, Christus, 42. Psalm in Clavierausz. — Ouverturen, Symphonien und Concerte in Part. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Orig.-Pfte.-Comp. 5 Bde., Arrangem. v. Symph., Concerten, Ouvert., Orator., Liedern 2c. f. 2 u. 4 Hde. — Arrang. f. 2 Viol., f. Viol. u. Pfte., Duos, Trios, Quart., Quint., Octett. — Orgelcomp. — Lieder, Arien, Duette, 4stimm. Lieder, Männerchöre, Kirchencomp. a cap. — Oratorien, Schauspielmus., Opern, Künstlerchor, Lobgesang, Psalmen, Lauda Sion in Clavierausz. — Ouvert., Symph., Conc., Quart., Oct., Paulus, Elias, Sommernachtstr., Walpurg., Loreley in Part. Leipzig, Peters.

Original-Piano-Compos., Arrangem. von Liedern, Symphonien 2c. für 2 u. 4 Hde. — Orgel-Comp. — Lieder, mehrstimm. Gesänge — Kammermusik — Oratorien, Psalmen 2c. im Clavierausz. — Symphonien 2c. in Part. Braunschweig, Litolff.

Pianofortewerke, 5 Bde., Arrangem. v. Symph. u. Ouv. f. 4 Hde. — Violin- u. Vcell.-Comp., Trios — Lieder, Duette. Leipzig, Schuberth.

I. Minnelied im Mai — Das Heimweh — Italien — Erntelied — Pilgerspruch — Frühlingslied.
II. Maienlied — Anderes Maienlied — Abendlied — Romanze — Im Grünen — Duett.
Nr. 1, 4, 5, 7 f. Sopr., A., Ten. u. Baß einger. v. J. Stern.

Op. 9. Zwölf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIX. 142.
I. Frage — Geständniß — Romanze (Wartend) — Im Frühling — Im Herbst — Scheidelied. II. Sehnsucht — Frühlingsglaube — Ferne — Verlust — Entsagung — Die Nonne.
Nr. 3, 5, 11 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß eing. v. J. Stern.
Nr. 12 f. Pfte. übertr. v. Dreyschock.

Op. 10. Die Hochzeit des Gamacho. Kom. Oper in 2 Acten. Part., Stimmen u. Clavierausz. v. Comp. XV. 121.
Ouverture (E-dur). Part. u. St. II. 6.

Op. 11. Erste Symphonie (C-moll) f. Orch. Part. u. St. I. 1.

Op. 12. Erstes Quartett (Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 22.

Op. 13. Zweites Quartet (A-moll über: „Ist es wahr?") f. 2. Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 23.

Op. 14. Rondo capriccioso (E-dur) f. Pfte. XI. 53.

Op. 15. Phantasie (E-dur) über „The last rose" f. Pfte. XI. 54.

Op. 16. Phantasien od. Capricen (A-moll, E-moll, E-dur) f. Pfte. XI. 55.

Op. 17. Variations concertantes (D-dur) p. P. et Vcelle. IX. 44.

Op. 18. Erstes Quintett (A-dur) f. 2 Viol., 2 Bratschen u. Vcell. V. 20.

Op. 19a. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 143.
Frühlingslied — Das erste Veilchen — Winterlied — Neue Liebe — Gruß — Reiselied.
Nr. 3 u. 4 f. Pfte. allein übertr. v. Liszt.
Nr. 1 u. 5 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß einger. v. Jul. Stern.

Op. 19b. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 1. Heft. XI. 75.
Nr. 1, 3, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.

Op. 20. Octett (Es-dur) f. 4 Viol., 2 Bratschen u. 2 Vcell. V. 19.

Op. 21. Ouverture (E-dur) zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" f. Orch. Part. u. St. II. 7.

Op. 22. Capriccio brillant (H-moll) f. Pftc. m. Orch. VIII. 34.

Op. 23. 3 Kirchenmusiken f. Chor- u. Solost. mit Orgel. XIV. 98.
Aus tiefer Noth — Ave Maria — Mitten wir im 2c.

Op. 24. Ouverture (C-dur) f. Harmoniemusik. Part. u. St. VII. 29.
Dies. f. Orch. v. Eberwein u. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Comp.

Pianoforte-Werke f. 2 Hde. 6 Bde., f. 4 Hde. 4 Bde. — Violin- u. Vcell.-Comp., Trios, Quartette, Quintette (Joachim.) — Ouverturen i. Part. — Lieder, Duette, Quartette — Oratorien 2c. in Clavierausz. Berlin, Simrock.

Lieder ohne Worte (Jadassohn), Duette (Rebling). Leipzig, Kahnt.

Sämmtl. Pianofortewerke (Mertke) 5 Bde. Album, Liederarr. 2c. f. 2 Hde., Orig.-Comp., Concerte, Symph., Ouvert. f. 4 Hde. — Lieder, Duette. Leipzig, Steingräber.

Op. 25. Erstes Concert (G-moll) f. Pfte. mit Orch. VIII. 32.
Op. 26. „Die Hebriden" od. „Die Fingalshöhle", Concert-Ouverture (H-moll) f. Orch. Part. u. Stimmen. II. 8.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Comp.
Op. 27. „Meeresstille und glückliche Fahrt". Concert-Ouverture (D-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 9.
Op. 28. Phantasie („Sonate écossaise", Fis-moll) f. Pfte. XI. 56.
Op. 29. Rondo brillant (Es-dur) f. Pfte. mit Orch. VIII. 35.
Op. 30. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 2. Heft. XI. 76.
Nr. 1, 2, 3, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.
Op. 31. Der 115. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Clavierausz. XIV. 88.
Op. 32. Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine (F-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 10.
Op. 33. Drei Capricen (A-moll, E-dur, B-moll) f. Pfte. XI. 61.
Op. 34. Sechs Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 144.
Minnelied — Auf Flügeln des Gesanges — Frühlingslied — Suleika — Sonntagslied — Reiselied.
Nr. 2, 4, 5 u. 6 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Nr. 2 desgl. v. S. Thalberg u. v. St. Heller.
Op. 35. Sechs Präludien und Fugen f. Pfte. XI. 62.
Op. 36. Paulus. Oratorium nach Worten d. heil. Schrift. Part., St. u. Clavierauszug. XIII. 85.
Ouverture (A-dur). Part. u. St. II. 11.
Op. 37. Drei Präludien u. Fugen f. Orgel. XII. 83.
Op. 38. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 3. Heft. XI. 77.
Nr. 1, 2, 3, 5 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.
Op. 39. Drei Motetten f. weibl. Stimmen m. Org. od. Pfte. f. d. Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom. XIV. 99.
Op. 40. Zweites Concert (D-moll) f. Pfte. m. Orch. VIII. 33.
Op. 41. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß, im Freien zu singen. 1. Heft. XVI. 125.
Im Walde — Drei Volkslieder — Mailied — Auf dem See.
Op. 42. Der 42. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Clavierausz. XIV. 89.
Op. 43. Serenade u. Allegro giojoso (H-moll) f. Pfte. m. Orch. VIII. 36.
Op. 44. Drei Quartette (Nr. IV, V u. VI, D-dur, E-moll, Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 24, 25 u. 26.
Op. 45. Sonate (B-dur) f. Pfte. u. Vcll. IX. 45.
Dies. f. Pfte. u. Viol. eing. v. Ferd. David.
Op. 46. Der 95. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Clavierausz. v. Componisten. XIV. 90.
Op. 47. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 145.
Minnelied — Morgengruß — Frühlingslied — Volkslied — Der Blumenstrauß — Bei der Wiege.

Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. Fr. Liszt.
Nr. 4 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. einger. v. J. Stern.

Op. 48. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. 2. Heft. XVI. 126.
Frühlingsahnung — Die Primel — Frühlingsfeier — Lerchengesang — Morgengebet — Herbstlied.

Op. 49. Erstes großes Trio (D-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. IX. 41.

Op. 50. Sechs Lieder f. 4 Männerst. XVII. 130.
Türkisches Schenkenlied — Der Jäger Abschied — Sommerlied — Wasserfahrt — Liebe u. Wein — Wanderlied. Nr. 1 u. 4 zu 4 Hdn. übertr. v. Fr. Liszt. Nr. 2 f. Pfte. allein v. dems. u. f. 1 Singst. v. R. Franz.

Op. 51. Der 114. Psalm f. 8stimm. Chor u. Orch. Part., St. u. Clavierauszug. XIV. 91.

Op. 52. Der Lobgesang, Symphonie-Cantate n. Worten d. heil. Schrift. Part., St. u. Clavierausz. XIV. 93, auch I. 2.

Op. 53. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 4. Heft. XI. 78.
Dies. f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David.

Op. 54. Variations sérieuses (D-moll) f. Pfte. XI. 63.

Op. 55. Musik zu Antigone v. Sophokles f. Männerchor u. Orch. Part., Stimmen u. Clavierausz. XV. 114.

Op. 56. Dritte Symphonie (Victoria- od. schottische S., A-moll) f. Orch. Part. u. Stimmen. I. 3.

Op. 57. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 146.
Altdeutsches Lied — Hirtenlied — Suleika — O Jugend, schöne Rosenzeit — Venetianisches Gondellied — Wanderlied.

Op. 58. Sonate (D-dur) f. Pfte. u. Vcell. IX. 46.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. Ferd. David.

Op. 59. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. 3. Heft. XVI. 127.
Im Grünen — Frühzeitiger Frühling — Abschied vom Walde — Die Nachtigall — Ruhethal — Jagdlied.

Op. 60. Die erste Walpurgisnacht. Ballade v. Goethe f. Chor u. Orch. Part., Stimmen u. Clavierausz. XV. 118.

Op. 61. Musik zu Shakespeare's „Sommernachtstraum". Part., Stimmen u. Clavierausz. mit u. ohne Text. XV. 117.
Daraus Hochzeitsmarsch u. Elfenreigen f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt.

Op. 62. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 5. Heft. XI. 79.
Nr. 1, 2, 4, 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David.

Op. 63. Sechs zweistimmige Lieder mit Pfte. XVIII. 137.
„Ich wollt' meine Lieb'" — Abschied der Zugvögel — Gruß — Herbstlied — Volkslied — Maiglöckchen.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. übertr. v. S. Jadassohn.
Nr. 1, 3 u. 5 f. 1 Singst. bearb. v. Rob. Franz.

Op. 64. Concert (E-moll) f. Violine mit Orch. IV. 18.

Op. 65. Sechs Sonaten f. Orgel. XII. 84.

Op. 66. Zweites großes Trio (C-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. IX. 42.

Op. 67. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 6. Heft. XI. 80.
Nr. 1, 2, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David.
Op. 68. Festgesang „An die Künstler", f. Männerchor u. Blechinstr. Part., St. u. Clavierausz. XV. 119.
Op. 69. Drei Motetten f. Chor u. Solostimmen. XIV. 108.
„Herr nun lässest du" — „Jauchzet dem Herrn" — „Mein Herz erhebe".
Op. 70. Elias. Oratorium nach Worten des alten Testaments. Part., Stimmen u. Clavierausz. XIII. 86.
Op. 71. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 147.
Tröstung — Frühlingslied — An die Entfernte — Schilflied — Auf der Wanderschaft — Nachtlied.
Nr. 6 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß einger. v. Jul. Stern.
Op. 72. Sechs Kinderstücke f. Pfte. XI. 64.
Op. 73.*) Lauda Sion f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Clavierausz. XIV. 94.
Op. 74. Musik zu Athalia v. Racine. Part., St. u. Clavierausz. XV. 115.
Ouverture (F-dur). Part. u. Stimmen. II. 12.
Op. 75. Vier Lieder f. 4stimm. Männerchor. XVII. 131.
Der frohe Wandersmann — Abendständchen — Trinklied — Abschiedstafel.
Op. 76. Vier Lieder f. 4stimm. Männerchor. XVII. 132.
Das Lied vom braven Mann — Rheinweinlied — Lied für die Deutschen in Lyon — Comitat.
Op. 77. Drei zweistimmige Lieder mit Pfte. XVIII. 138.
Sonntagsmorgen — Das Aehrenfeld — Lied aus Ruy Blas.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. bearb. v. S. Jadassohn.
Nr. 3 f. 1 Singst. bearb. v. Rob. Franz. Leipzig, Kistner.
Op. 78. Drei Psalmen (der 2., 43. u. 22.) f. Chor u. Solostimmen. (Für d. Berliner Domchor.) XIV. 105, 106 u. 107.
Op. 79. Sechs Sprüche f. 8stimm. Chor (Für d. Domchor). XIV. 109.
Weihnachten — Am Neujahrstage — Am Himmelfahrtstage — In der Passionszeit — Im Advent — Am Charfreitage.
Op. 80. Sechstes Quartett (F-moll) f. 2. Viol., Bratsche u. Vcell. VI. 27.
Op. 81. Andante, Scherzo, Capriccio u. Fuge (E-dur, A-moll, E-moll, Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 28.
Op. 82. Variationen (Es-dur) f. Pfte. XI. 65.
Op. 83. Variationen (B-dur) f. Pfte. XI. 66.
Op. 83a. Andante u. Variationen f. Pfte. zu 4 Hdn. (Bearb. des Comp. nach Op. 83.) X. 48.
Op. 84. Drei Lieder f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. XIX. 150.
Da lieg' ich unter den Bäumen — Herbstlied — Jagdlied.

---

*) Mit dieser Opus-Zahl beginnen die nachgelassenen Werke Mendelssohn's.

Op. 85. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 7. Heft. XI. 81.
Nr. 1, 3, 4 u. 6 f. Pfte. u. Viol. bearb. v. Ferd. David.
Op. 86. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 148.
Es lauschte das Laub — Morgenlied — Die Liebende schreibt — Allnächtlich im Traume — Der Mond — Altdeutsches Frühlingslied.
Op. 87. Zweites Quintett (B-dur) f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcell. V. 21.
Op. 88. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. XVI. 128.
Neujahrslied — Der Glückliche — Hirtenlied — Die Waldvöglein — Deutschland — Der wandernde Musikant.
Op. 89. Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel in 1 Act. Part., St. u. Clavierausz. XV. 122.
Ouverture (A-dur). Part. u. St. II. 13.
Op. 90. Vierte Symphonie (ital. S., A-dur) f. Orch. Part. u. St. I. 4.
Op. 91. Der 98. Psalm f. 8 stimm. Chor, Solo u. Orch. (f. d. Domkirche in Berlin.) Part., St. u. Clavierausz. XIV. 92.
Op. 92. Allegro brillant (A-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. X. 49.
Op. 93. Musik zu Oedipus in Kolonos v. Sophokles. Part., Stimmen u. Clavierausz. XV. 116.
Op. 94. Concert-Arie f. 1 Sopranst. mit Orch. XV. 124.
Op. 95. Ouverture zu Ruy Blas f. Orch. Part. u. St. II. 14.
Op. 96. Hymne f. 1 Altstimme, Chor u. Orch. XIV. 95.
Op. 97. Recitative u. Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus". Part., St. u. Clavierausz. XIII. 87.
Op. 98. Loreley. Unvoll. Oper (v. Geibel). Part., St. u. Cl. XV. 123.
Op. 99. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 149.
Erster Verlust — „Die Sterne schaun" — Lieblingsplätzchen — Das Schifflein — „Wenn sich zwei Herzen scheiden" — „Es weiß und räth es doch Keiner."
Op. 100. Vier Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. XVI. 129.
Andenken — Lob des Frühlings — Frühlingslied — Im Wald.
Op. 101. „Trompeten-Ouverture" (C-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 15.
Op. 102. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 8. Heft. XI. 82.
Op. 103. Trauermarsch (A-moll) f. Orch. (f. N. Burgmüllers Begräbniß.) Part. u. St. III. 16. Für Blasinstr. VII. 29a.
Op. 104. Drei Präludien u. drei Etuden f. Pfte. 2 Hfte. XI. 67.
Op. 105. Sonate (G-moll) f. Pfte. XI. 68.
Op. 106. Sonate (B-dur) f. Pfte. XI. 69.
Op. 107. Fünfte Symphonie (Reformations-Symphonie, D-moll) f. Orch. Part. u. St. I. 5.
Op. 108. Marsch (D-dur) f. Orch. Part. u. St. III. 17.
Op. 109. Lied ohne Worte (D-dur) f. Pfte. u. Vcll. IX. 47.
Dass. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. Ferd. David.
Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. C. Reinecke.
Op. 110. Sextett (D-dur) f. Pfte., Viol., 2 Br., Vcll. u. Contrab. IX. 37.

Op. 111. Tu es Petrus, f. 5stimm. Chor u. Orch. Part., St. u. Clavierausz. XIV. 96.
Op. 112. Zwei geistliche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. XIV. 100.
Arioso f. Tenor — Sopran-Arie, ursprüngl. z. Paulus comp.
Op. 113. Concertstück (Nr. 1. F-moll) f. Clar. u. Bassethorn m. Pfte. VII. 30.
Op. 114. Concertstück (Nr. 2. D-moll) f. Clar. u. Bassethorn m. Pfte. VII. 31.
Op. 115. Zwei geistl. Chöre f. Männerst. XIV. 110.
Beati mortui — Periti autem.
Op. 116. Trauergesang f. gemischten Chor. XIV. 111.
Op. 117. Albumblatt (Lied ohne Worte, E-moll) f. Pfte. XI. 70.
Op. 118. Capriccio (E-dur) f. Pfte. XI. 71.
Op. 119. Perpetuum mobile (C-dur) f. Pfte. XI. 72
Op. 120. 4 Lieder f. 4 Männerstimmen. XVII. 133.
Jagdlied — Morgengruß des thüring. Sängerbundes — Im Süden — Zigeunerlied.
Op. 121. Responsorium et Hymnus f. Männerst. u. Org. XVI. 101.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Andante cantabile e Presto agitato (H-dur) f. Pfte. XI. 57.
Etude (F-moll) u. Scherzo (H-moll) f. Pfte. XI. 58.
Gondellied (A-dur) f. Pfte. XI. 59.
Scherzo a capriccio (Fis-moll) f. Pfte. XI. 60.
Präludium u. Fuge (E-moll) f. Pfte. XI. 73.
Zwei Clavierstücke (B-dur u. G-moll). XI. 74.
„Verleih' uns Frieden", f. Chor u. Orch. Part., St. u. Cl. XIV. 97.
Drei geistliche Lieder f. 1 Altst. m. Chor u. Orgel. XIV. 102.
„Laß o Herr" — „Deines Kind's Gebet" — „Herr wir traun".
Hymne f. 1 Sopranstimme mit Chor u. Orgel. XIV. 102.
Te Deum f. Solo u. Chor mit Orgel. XIV. 104.
Der 100. Psalm f. gemischten Chor. XIV. 107a.
„Ehre sei Gott in der Höhe", f. gem. (Doppel-)Chor. XIV. 112.
„Heilig" f. gemischten (Doppel-)Chor. XIV. 112a.
„Kyrie eleison", f. gemischten (Doppel-)Chor. XIV. 112b.
Zum Abendsegen, f. gemischten Chor. XIV. 113.
Festgesang zur Säcularfeier der Buchdruckerkunst, f. Männerchor u. Orch. Part., Stimmen u. Clavierausz. XV. 120.
Ersatz für Unbestand, f. 4 Männerst. XVII. 134.
Nachtgesang f. 4 Männerst. XVII. 135.
Stiftungsfeier, f. 4 Männerst. XVII. 136.
Drei zweistimmige Volkslieder mit Pfte. XVIII. 139.
„Wie kann ich froh" — Abendlied — Wasserfahrt.
Suleika u. Hatem (op. 8. Nr. 12) f. 2 Singst. m. Pfte. XVIII. 140.
Lied aus Ruy Blas f. 2 Singst. m. Streichinstr. XVIII. 140a.

Zwei Romanzen v. Byron f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 151.
„Keine von der Erde" — „Schlafloser Augen".
Zwei Gesänge f. 1 tiefe Stimme mit Pfte. XIX. 152.
„Ich hör' ein Vöglein" — Todeslied des Bojaren.
Zwei Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 153.
Das Waldschloß — Pagenlied.
Der Blumenkranz, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 154.
Des Mädchens Klage, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 155.
Seemanns Scheidelied, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 156.
Warnung vor dem Rhein, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 157.
Mendelssohn et Moscheles, Duo concert. en variations brill. sur la marche boh. de Preciosa de Weber p. 2 Ps. av. Orch. ad libit. Leipzig, Kistner.
Vier Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Aus d. Nachlaß, rev. v. Reinecke. München, Aibl.
An Maria — Erwartung — An ihrem Grabe — Warum ich weine.

II. Schriften.

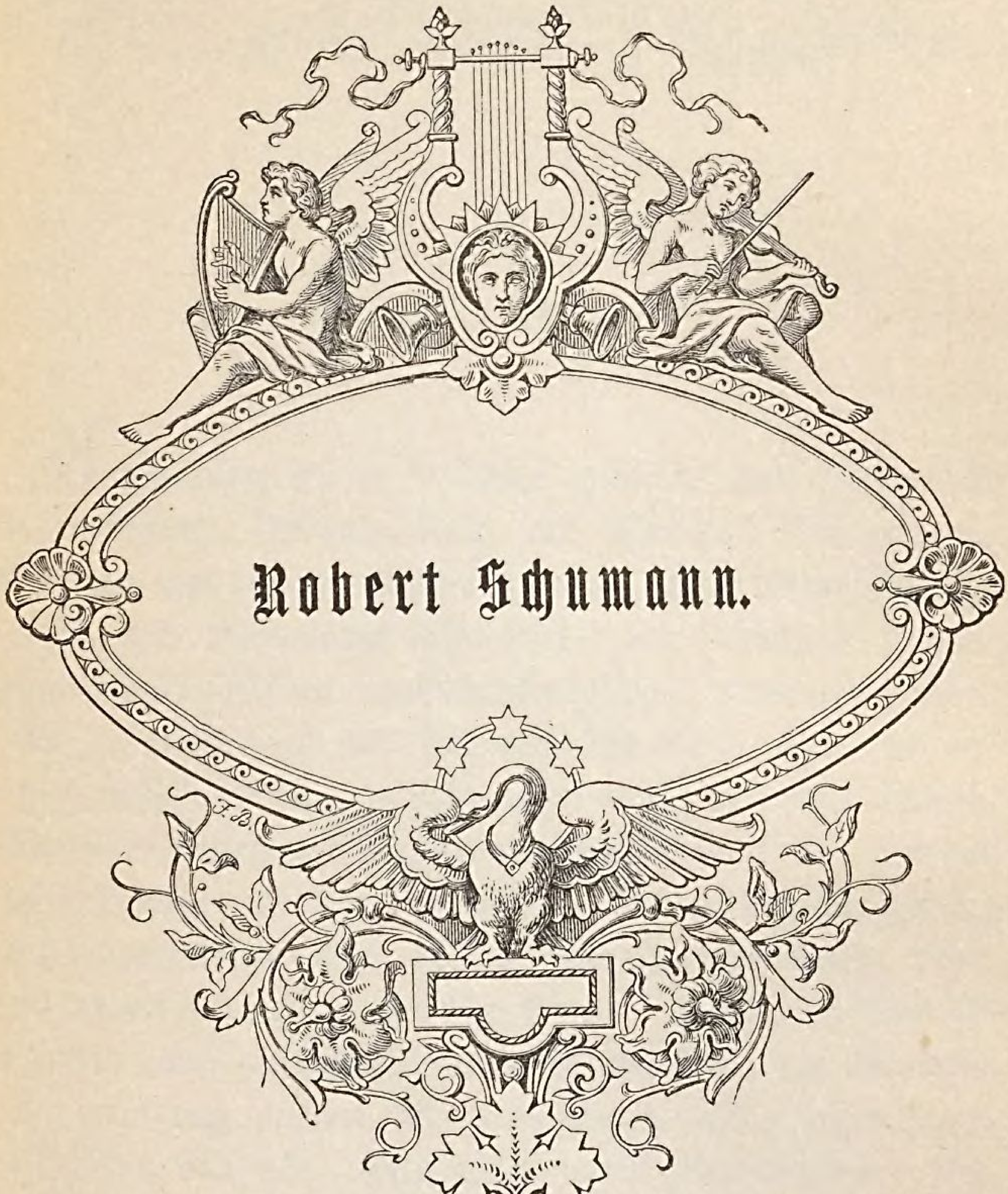
Briefe aus den Jahren 1830—1847. Herausgeg. v. P. u. C. Mendelssohn. Leipzig, Mendelssohn. 1861 u. 63.
Briefe an J. u. Ch. Moscheles. Herausgeg. v. F. Moscheles. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1888.
Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn u. J. Schubring. Herausgeg. v. Prof. J. Schubring. Ebd. 1892.*)

*) Briefe Mendelssohn's finden sich auch in: Devrient, Meine Erinnerungen an F. M. B. 3. Aufl. Leipzig, Weber. 1891.
F. David u. die Familie Mendelssohn. Herausgeg. v. Jul. Eckardt. Leipzig, Duncker u. Humblot, 1888.

[illegible]

II. Schriften.

[illegible]



Robert Schumann.

Unter allen, die je in Tönen gedichtet, gab es schwerlich eine poetischere Individualität, als Robert Schumann. Es mögen ihn andere an klarer, durchsichtiger Linienführung, an plastischer Abrundung ihrer Bilder und Ideen, an dramatischer Gestaltungskraft, an Gedankenkühnheit übertroffen haben — in jenem Dichten und Träumen der Seele aber, das uns in ihre tiefsten Gründe hinabtauchen läßt, in jenem Sich-in-sich-selbst-versenken und Sich-von-innen-beschauen, das uns das geheimnißvollste Denken und Fühlen, Leben und Weben des Menschenherzens offenbart, ist ihm keiner gleichgekommen. Schumann ist eine durchaus deutsche Natur. Aller Oberflächlichkeit fremd, von unerschöpflicher Tiefe und Fülle des Gemüths, ist er, trotz des regsten Phantasielebens, völlig unsinnlicher idealistischer Art, ein echtes Kind seines Vaterlandes. Der deutsche Hang, zu sinnen und zu grübeln über sich und die ganze Welt verbindet sich in ihm mit einer anderen Eigenschaft unseres Volkes: jenem Humor, der zwischen Freud und Leid schwebt und unter Thränen lächelt. Recht von Herzen heiter ist er selten. Ein Hauch von Melancholie und Weltschmerz liegt mehr oder weniger über der Mehrzahl seiner Schöpfungen

ausgebreitet und verleiht ihnen einen eigenthümlichen Zauber. Es ist keine absolute Schönheitswelt, die uns Schumann's Genius offenbart, sondern vielmehr eine völlig eigenartige, subjective; eine der subjectivsten ohne Frage, die uns je eine Künstlerseele erschlossen. Er gefällt sich im mystischen Halbdunkel einer Traumwelt, welche zu dem scharfen Licht, in dem unsre realistische Gegenwart lebt, in auffälligem Gegensatz steht. Ein Liebling der großen Menge ist er so lang er lebte nicht gewesen; erst sehr allmälig hat sie das rechte Verhältniß zu ihm, die gebührende Schätzung seiner Bedeutung gefunden. Sein Wesen war ihr zu abgeschlossen, seine Individualität zu individuell. Zu neu noch erschien die uns Heutigen inzwischen geläufiger gewordene Forderung eines liebevollen Entgegenkommens von Seiten des Hörers und Spielers, eines bereitwilligen Versenkens in des Künstlers ureigene Welt, die in seinem Schaffen ausgesprochen lag, um alsobald Befriedigung zu finden. Nur langsam gewöhnte man sich daran, daß, um ihn hinnehmen zu dürfen, man sich zuvor ihm dahingegeben haben müsse; aber man ward endlich dessen inne, wie überreich er jegliche Hingebung lohne. In jedem einzelnen seiner Werke hat Schumann ein Stück seines Selbst niedergelegt; darum ist auch sein Schaffen untrennbar von seinem Sein und Leben, untrennbarer vielleicht als dasjenige irgend eines Meisters. Werfen wir einen Blick auf sein Leben, um dem Verständniß des Werdens und Waltens dieser tief in sich gekehrten Künstlerseele näher zu treten!

In Zwickau, der sächsischen Bergstadt, erblickte Robert Schumann am 8. Juni 1810 das Licht der Welt. Dort besaß sein Vater, August Schumann, eine Buchhandlung, die er, das Kind unvermögender Eltern, sich durch eine von früher Jugend an unermüdliche und gesegnete Thätigkeit erworben und zu

einer allgemein geachteten emporgehoben hatte. Von fünf Kindern das jüngste und von der Natur bevorzugteste, war Robert von früh an der Liebling seiner Eltern; insbesondere hegte der Vater die Hoffnung, auf ihn dereinst die eigenen Neigungen und Fähigkeiten übertragen zu sehen. Er selbst war als Schriftsteller thätig und brachte der schönen Literatur ein lebhaftes Interesse entgegen. Die ersten Schuljahre des Knaben gingen jedoch vorüber, ohne etwas Bemerkenswerthes an ihm wahrnehmen zu lassen: er war ein Schüler wie andere auch. Nur in musikalischer Beziehung begannen sich seit seinem siebenten Jahre die Spuren einer in der Familie ohne Gleichen dastehenden Begabung zu zeigen. Leider nur war der Musikunterricht, wie überhaupt die Gelegenheit, die die Stadt in damaliger Zeit zur Ausbildung eines Talentes bot, äußerst mangelhafter Art. Nicht den erfahrenen Händen eines Künstlers von Beruf, deren es eben keinen gab, konnte Robert übergeben werden: ein Organist Kuntzsch ward sein Claviermeister, der ihn nicht über die Anfänge seiner Kunst hinaus zu fördern vermochte und ihn schon nach wenigen Jahren für fähig erklärte, sich allein weiter zu bilden. Doch hat der spätere Meister Schumann bis in seine letzten Lebensjahre dem alten Lehrer, der seine ersten Schritte im Reiche der Tonkunst leitete, allzeit eine dankbare Erinnerung bewahrt und ihm 1845 sein op. 56 zugeeignet.

Es war, als ob der Zauber der Musik die bisher schlummernden Seelenkräfte des Knaben erst geweckt habe, denn auch der Dichtkunst erschloß sich nun sein jugendlicher Sinn. Nicht nur, daß er sich mit Eifer der Lectüre zuwandte, die ihm die Buchhandlung des Vaters in reicher Auswahl darbot, er versuchte sich auch in eigenen Poesien und verfaßte kleine „Räuberkomödien“, die er mit Hülfe seines Vaters, seines Bruders und

mehrerer Schulkameraden sogar auf einer eigens dazu eingerichteten kleinen Bühne zur Aufführung brachte und in denen der erfreute Vater die ersten, verheißungsvollen Vorzeichen einer ruhmreicheren schriftstellerischen Laufbahn erblickte, als sie ihm selbst vergönnt gewesen war. Immer mächtiger regte sich in dem jungen Geiste eine lebhafte Productionslust und -kraft; auch in der Kunst des Componirens und Phantasirens erprobte er, obschon ohne irgend welche Kenntniß der Generalbaßlehre, sein Glück. Die ersten selbstschöpferischen Versuche: kleine Tänze, fallen bereits zwischen das siebente und achte Lebensjahr. Auch wird erzählt, daß ihm die besondere Gabe zu eigen gewesen sei, Gefühle und charakteristische Züge in Tönen wiederzugeben; soll er doch das verschiedene Wesen seiner Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Clavier so treffend bezeichnet haben, daß dieselben staunend und lachend ihre eigenen Porträts wiedererkannten.

So schien es, als ob zwei Künste, Musik und Poesie, sich den Besitz des Knaben streitig machten, als Robert in Carlsbad, dahin er den Vater im August 1819 begleitete, Ignaz Moscheles, den berühmten Meister des Pianofortespiels, hörte, und damit zum ersten Mal in seinem Leben der Erscheinung vollendeter und allgemein bewunderter Künstlerschaft gegenübertrat. Was war natürlicher, als daß sich dieselbe fortan zum Ideal der jugendlich empfänglichen Seele gestaltete und ihren Zukunftsträumen und Plänen eine bestimmte Richtung gab? Von nun an trat die Tonkunst in den Vordergrund der Interessen Robert's, obgleich er, dem Wunsche seiner Eltern folgend, zur Erzielung einer classischen Bildung, Ostern 1820 in die Quarta des städtischen Gymnasiums eintrat. Auch seine freundschaftlichen Verbindungen nahmen mehr und mehr einen musikalischen Charakter an. Nur noch mit ihm

ähnlich gesinnten, ihm durch gleiches Streben verwandten Naturen suchte und unterhielt er Verkehr. Sogar ein ganzes kleines Orchester wußte er aus den ihm verfügbaren Kräften seines Bekanntenkreises zu organisiren und die Uebungen desselben mit Geschick zu leiten. Den 150. Psalm, den er zwischen seinem 12. und 13. Lebensjahr für Chor mit Instrumentalbegleitung componirte, brachte er unter anderem mit seinen Kameraden zur Aufführung.

Allmälig gelangten seine musikalischen Talente auch außerhalb des Hauses zur Geltung. Er ließ sich mit Glück als Clavierspieler hören, so daß im Vater der Gedanke Raum gewann, ihn ganz der Tonkunst zu widmen. Er trat zu diesem Zweck mit Carl Maria von Weber in Dresden in Verbindung, dessen musikalischer Leitung er den Sohn anzuvertrauen gedachte. Dieser erklärte sich auch bereit; doch zerschlug sich die Sache wieder, und Robert blieb nach wie vor in musikalischer Beziehung sein eigener Meister. Da entriß ihm der Tod 1826 den geliebten Vater. Seine Mutter aber, eine gute, nur etwas schwärmerisch überspannte Frau, die trotz aller zärtlichen Liebe für den Sohn doch jeglichen Verständnisses für seine tiefere Künstlernatur entbehrte, stellte im Verein mit dem Vormund die bestimmte Forderung an ihn, ein Brodstudium zu wählen. So schwer es ihm wurde, Robert fügte sich der Mutter Wunsch und entschied sich, nachdem er zu Ostern 1828 das Gymnasium absolvirt hatte, für das Studium der Rechtswissenschaft. Ehe er sich zu demselben anschickte, unternahm er eine an Eindrücken reiche Reise nach Süddeutschland. Jean Paul zu Liebe, für den er lebenslang schwärmte, wurde Bayreuth besucht. Auch in Nürnberg und Augsburg ward gerastet und in München die erwünschte Bekanntschaft

Heinrich Heine's gemacht; dann führte ihn sein Weg nach Leipzig, einem unwillkommenen Universitätsstudium entgegen.

Ob es Schumann mit der Aufnahme desselben jemals rechter Ernst war? wer weiß es. Genug, es schien, als bäume sich der Genius in ihm auf gegen das dem guten Herzen abgerungene Versprechen. Und der achtzehnjährige Jüngling war zu lange der verzogene Liebling des Hauses gewesen, um sich leicht darein zu ergeben, dem höchsten seiner Wünsche zu entsagen. Er folgte eben seinem Impuls, nach Künstlerart im Augenblick lebend und der Zukunft das Weitere anheimstellend. Mochte er sich auch das studentische Leben in seiner Phantasie idealer ausgemalt haben, als er es in Wahrheit fand? — durch die uns aus jener Zeit von ihm erhaltenen Briefe wenigstens geht mehr als ein Ausspruch der Enttäuschung. Die Juristerei dünkte ihm „eiskalt und trocken", und immer entschiedener gab sich seine Abneigung gegen dieselbe kund. Das politische Treiben der Burschenschafter widerte ihn an; er zog sich in sich selbst zurück, mehr mit den Geistern seiner Träume als mit Menschen verkehrend und seinen Umgang nur auf wenige alte Freunde beschränkend, die er in Leipzig wiedergefunden hatte. Das heitere, neckische Wesen, das seine Kindheit gekennzeichnet hatte, war ohnehin längst jener träumerischen, melancholischen Weise gewichen, die ihm sein ganzes späteres Leben hindurch treu geblieben ist. Er zeigte sich sinnend und schweigsam, verschlossen und nach innen gekehrt, selbst seinen Freunden gegenüber. Was man gemeinhin liebenswürdig nennt, das war er nicht. Reizbaren, empfindlichen Naturells, wies er alle Eindrücke von sich, die das Gleichgewicht seines Innern zu beunruhigen drohten, und nur dem Einfluß ihm zusagender Elemente verhielt er sich zugänglich. Die Geselligkeit fand ihn meist einsilbig, zerstreut, theilnahmlos. So

reich und herrlich es um sein Innenleben bestellt war, er zeigte der Welt eine stumme passive Außenseite, sich frühzeitig daran gewöhnend, die Tiefe und Fülle seines Gemüths mehr in Tönen als in Worten auszusprechen, und die schriftliche Aussprache der mündlichen vorzuziehen. Erst der sich ihm darbietende musikalische Verkehr veranlaßte ein allmäliges Hervortreten aus seiner Abgeschiedenheit, und zwar war es vornehmlich das Haus einer ihm von früher her bekannten, kunstsinnigen Frau, der Gattin des berühmten Mediciners Carus, das sich ihm gastlich öffnete und ihm die willkommene Gelegenheit der Bekanntschaft mit verschiedenen interessanten Persönlichkeiten vermittelte, unter denen Marschner und Friedrich Wieck zu nennen sind.

Als lebendiges Zeugniß der bedeutenden Lehrkraft des letzteren trat seine Tochter Clara, ein neunjähriges Mädchen, auf, deren schon damals erlangte Virtuosität Schumann's Aufmerksamkeit und den Wunsch erregte, einer gleichen Ausbildung theilhaftig zu werden. Auf seine Bitte nahm Wieck ihn als Schüler an. Was seiner durch Selbststudien gewonnenen Technik an künstlerischer Durchbildung mangelte, das empfing er nun durch den Unterricht des trefflichen Meisters, durch den er zuerst eine wahrhaft rationelle Methode des Clavierspiels kennen lernte. Indessen fehlte es nicht an erneuten Anläufen zum Produciren. Hatte er es in Zwickau bereits zu Opern- und Ouvertürenanfängen gebracht, so entstanden nun die Compositionen mehrerer Byron'scher Gedichte, vierhändige Polonaisen, sowie ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente, die jedoch sämmtlich unveröffentlicht blieben. Daneben machte er sich besonders mit Franz Schubert's Werken, wie mit denen Beethoven's und Bach's vertraut und bildete sich, um Kammermusik zu treiben, einen musikalischen

Freundeskreis. Das ganze musikreiche Leben Leipzigs, das in den berühmten Gewandhaus-Concerten gipfelte, begünstigte seine Neigung auf das lebhafteste. Die Jurisprudenz blieb dagegen vernachlässigt, während die Philosophie ihn anzog und zu eigenen Studien wie zu fleißigem Besuch der betreffenden Collegien anregte. Nebenher beschäftigte ihn die eifrige Lectüre der neueren poetischen Literatur. Byron, Goethe, Heine, die Romantiker — Tieck und E. T. A. Hoffmann voran — waren seine Lieblinge. Ganz besonders that Jean Paul es ihm an; er brachte ihn, seinen eigenen Worten zufolge, „oft dem Wahnsinn nahe". Die zart empfindende, wenn auch überschwängliche, durchaus unplastische Art des vergötterten Dichters mochte ein musikalisches Echo in seiner schon frühzeitig zur Gefühlsschwelgerei geneigten Seele wecken; denn wie er später bei Veröffentlichung seiner „Papillons" seine Freundin, Frau Henriette Voigt, auf die „Flegeljahre" als den Schlüssel zum eigentlichsten Verständniß dieser seiner Phantasiegestalten hinweist, so verräth auch seine briefliche Ausdrucksweise deutlich genug die Jean Paul'sche Einwirkung. So lesen wir in einem Schreiben vom Jahre 1828: „Ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof, ein Todtenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein todter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — diese Welt mit Menschen, was ist sie? ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Cypressen und Thränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren!" —

„Zur Fortsetzung seiner Studien" ging Schumann zu Ostern 1829 nach Heidelberg. Aber die Jurisprudenz kümmerte ihn in Wahrheit wenig. Er gab sich seiner Kunst und dem Genuß der schönen Natur hin. Während er Ausflüge zu

Wagen in die herrliche Umgebung machte, versäumte er nicht, seine Fingerübungen auf einer stummen Claviatur anzustellen. Im August führte ihn eine Reise nach Oberitalien. Seine Briefe im Verlauf derselben berichten von musikalischen Eindrücken. Die italienische Sprache ist ihm „eine ewige Musik", einem „lang ausgehaltenen A-moll-Accord" vergleichbar. Was er schaut und erlebt wird ihm eben unwillkürlich zu Musik und Poesie. Vergeblich weist ihn das Vorbild seines Heidelberger Lehrers Thibaut darauf hin, daß man zugleich ein berühmter Rechtsgelehrter und ein ernsthafter Musiker sein könne. „Der Weg zur Wissenschaft," schreibt er an Wieck, „geht über Alpen und über recht eisige; der Weg zur Kunst hat seine Berge, aber es sind indische, voller Blumen, Hoffnungen und Träume"; ja er erklärt gerade heraus, daß er den ihm aufgedrungenen Beruf „nicht zu lieben, kaum zu achten" vermöge. Dennoch zögerte er, in Rücksicht auf das der Mutter gegebene Versprechen, sich von demselben völlig loszusagen. Aber ihn fesselte nur Musik. Oft spielt er am Morgen sieben Stunden lang. In dem Maß als seine Virtuosität sich vervollkommnet, wachsen auch seine improvisatorischen Leistungen. Erzählt doch einer seiner Studiengenossen, Töpken, später, daß er, so große Künstler er auch gehört, doch nie wieder gleich unvergeßliche musikalische Eindrücke empfangen habe. Sein Ruf als Clavierspieler verbreitet sich demgemäß mehr und mehr; er läßt sich sogar bestimmen, im Concert eines Musikvereins öffentlich aufzutreten. Der rauschende Beifall, den er bei dieser Gelegenheit erntet, bleibt jedoch der einzige Lorbeer, der ihm als Virtuos bestimmt ist, und der so verheißungsvolle Beginn seiner Pianistenlaufbahn bildet zugleich den Abschluß derselben. Ein musikalisches Ereigniß ruft ihn Ostern 1830 nach Frankfurt. Paganini, der wunder-

barste Meister des Violinspiels, der größte Virtuos überhaupt, den die Welt bis dahin gesehen, tritt daselbst auf, und Schumann hört ihn. Es scheint, daß der gewaltige Eindruck, den er hiermit empfing, den letzten entscheidenden Anstoß gab zu seinem bald darauf kundgegebenen Entschlusse, sich ganz der Musik zu widmen. Er bat seine Mutter, die Entscheidung von Wieck abhängig zu machen. Und Wieck's Ausspruch lautete günstig; er stellte der Begabung seines ehemaligen Schülers das beste Zeugniß aus und erklärte sich gleichzeitig zur Uebernahme der Ausbildung desselben bereit. Nun widerstrebte die Mutter nicht länger. Sie ließ es geschehen, daß ihr Sohn Heidelberg und der Jurisprudenz nunmehr den Rücken kehrte und in Leipzig im Hause seines musikalischen Lehrmeisters ein neues Leben begann, das ihm die Erfüllung seiner Wünsche bringen sollte; freilich in andrer Weise als er geglaubt.

Um sich für die Virtuosenlaufbahn vorzubereiten, hatte Robert sich der Führung Friedrich Wieck's übergeben. Doch in dem brennenden Verlangen, sich in möglichster Kürze größte Fingerfertigkeit anzueignen, befaßte er sich im Geheimen mit einem wunderlichen Experiment. Er ersann sich eine Vorrichtung, vermittelst welcher der vierte Finger emporgezogen und unbeweglich erhalten wurde, indeß die andern Finger Uebungen ausführten. Infolge Ueberspannung der Sehnen aber erlahmte der vierte Finger, sodaß Schumann den Gebrauch desselben und zeitweise den der ganzen rechten Hand für das Clavierspiel verlor. Seinem Virtuosenberuf war damit für immer ein Ziel gesetzt. Er sah sich, wollte er an der Musik festhalten, auf den beschwerlichen Weg des Componisten hingewiesen. Zum Glück war er im Besitz eines Vermögens, das, war es auch nicht groß, ihn doch lebenslang vor dem Kampf mit gemeiner Noth schützte. In Heinrich Dorn, dem

damaligen Musikdirector am Leipziger Theater und späteren Berliner Hofkapellmeister, wählte er sich seinen Compositionslehrer, wenngleich er, ein Genie, wie er war, mehr nach seiner eignen Methode als nach der seines Meisters lernte.

Als Resultate seiner Studien gelangten im Jahre 1832 verschiedene Claviercompositionen an die Oeffentlichkeit. Unter ihnen zeigt sich schon op. 2, die „Papillons", als ein echtes Kind Schumann'schen Geistes. Es sind kurze, in buntem Wechsel aneinandergereihte Tonsätze graziös-phantastischer Art, in denen sich dem Tieferblickenden mehr enthüllt, als sie dem Flüchtiggenießenden darbieten zu wollen scheinen. Schon hier — wie in den Abegg-Variationen op. 1, die er über den Namen eines schönen Mädchens schrieb, das auf einem Mannheimer Balle sein Interesse erweckte — gewahren wir die Schumann eigene Weise, in seinem Schaffen einen symbolischen Ausdruck zu finden für irgend ein poetisches oder wirkliches Erlebniß, das ihn eben erfüllt. Aus der alten absolut-musikalischen Sphäre tritt er in eine poetisch-musikalische — eine Richtung, die für die gesammte romantische Schule charakteristisch ist. Er zieht die äußeren anregenden Objecte mit hinein in seine künstlerische Darstellung und regt so nicht allein den empfindenden, sondern auch den denkenden Menschen an; wie Liszt ihn ja als „den Tonsetzer dieser Epoche" bezeichnet, „der am meisten Musik denkt". Neu dem Gedanken wie dem Ausdruck nach stellen sich diese seine Clavierdichtungen dar. Eine „Fähigkeit, im kleinsten Raum ein unendliches Volumen auszudrücken, wie sie weder vor noch nach ihm vorgekommen ist," rühmt Louis Ehlert Schumann nach, der die „Kunst der musikalischen Diminutivpoesie erst geschaffen hat". Das Vermögen durch Töne zu charakterisiren und individualisiren war ihm von je so geläufig, daß er es, wie erwähnt,

schon von Kindheit auf übte, und mit Vorliebe pflegte er in seinen Pianofortecompositionen die musikalische Porträt- und Genremalerei. Es sei hier nur beispielsweise an die Porträtskizze Chopin's im „Carneval“, an die Mendelssohn's Züge tragende „Erinnerung“ im „Jugendalbum“, an „Vogel als Prophet“ in den „Waldscenen“, an „Versteckens“ oder „Gespenstermärchen“ in den vierhändigen Clavierstücken erinnert! Dabei tummelt sich sein feiner Humor in voller Freiheit. Schumann gefällt sich als echter Romantiker in einer mystischen Symbolik, er giebt uns gerne Räthsel auf und verbirgt eher den mitzutheilenden Inhalt, als daß er ihn offenbart. Zuweilen deutet er durch eine kurze Überschrift, einen Vers oder dergleichen die poetische Grundlage an, sich hiermit praktisch den Anhängern der „Programmmusik“ anschließend. Zu andern Malen überläßt er es uns selber, dem rothen Faden auf die Spur zu kommen, der das Geheimniß lichtet. Bekenntnisse persönlichster Art, — „Ohrenbeichten“ nennt sie Gumprecht*) — vernehmen wir in seinen Clavierwerken, in denen sich seine reiche Innerlichkeit am ungefesseltsten äußert. Es sind „Gelegenheitsgedichte“ im Goetheschen Sinne. Entsprang doch das Einzelwerk bei Schumann augenscheinlich weniger aus dem Bedürfniß, den Gegenstand selbst zu formen und zu schildern, als um der Gelegenheit willen, die es ihm bot, den ihm innewohnenden Gefühlen und Gedanken durch den behandelten Stoff Ausdruck zu verleihen, und gilt es doch somit, in ihnen mehr das Subject, als das Object, mehr den Schöpfer, als das Geschaffene zu suchen, welches letztere sich nicht wie im classischen Kunstwerk von seinem Urheber vollkommen abgelöst hat, sondern in ihm seinen Commentar findet.

---

*) Nord und Süd, 1883, Februarheft.

Auch in seiner literarischen Thätigkeit kommt Schumann's Subjectivismus zum Ausdruck. Der originelle schriftstellerische Erstlingsversuch, mit dem er, durch Chopin's Erscheinen in der musikalischen Welt veranlaßt, in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" 1831 debütirte, ist ein ebenso lebendiges Zeugniß dafür, als seine mehrjährige Wirksamkeit an der 1834 von ihm selbst begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik". Der Plan zur Herausgabe der letzteren war im Winter 1833 bis 1834 bei den allabendlichen Zusammenkünften Schumann's mit einigen gleichgesinnten Freunden im „Kaffeebaum", einem Restaurationslocal, entstanden. Nur anfänglich aber von Wieck, Knorr und Schuncke in der Redaction unterstützt, widmete Schumann zehn Jahre hindurch seine Kräfte der Zeitung, deren kunstförderlicher Einfluß in jenen Tagen musikalischer Lauheit und kritischer Oberflächlichkeit nicht hoch genug anzuschlagen ist. Es galt, wie er selber sagt, kein geringeres Ziel, als die „Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen", „die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst"; und der Weg, auf dem dies erreicht werden sollte, war: „anerkennungsvolles Hinweisen auf die älteren großen Meisterwerke, offener Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente".

Wol nie vor Schumann's literarischem Auftreten ist die Aufgabe der Kritik so hoch, ja ideal aufgefaßt worden, als von ihm, der dieselbe also bezeichnet: „Thörichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand; Willige schont, bildet sie; Muthigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutirt." Oder: „Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." In der That dürften sich

wenig kritische Arbeiten finden, welche solcher Forderung gleichermaßen gerecht werden, als die seinen, die — freilich mehr Dichtungen, poetische Phantasien als eigentliche Kritiken — sich durch die Fülle geistreicher Einfälle, die Anmuth der Form, die Gewandtheit in Bild und Rede als kaum minder werthvolle Kunstwerke darstellen, als er sie uns in Tönen gab. Recht im Gegensatz zur trocken anatomischen Weise der früheren handwerksmäßigen Kritik, welche nur das Technische des Tonwesens in's Auge faßt, erscheint Schumann als Hauptvertreter der bereits durch E. T. A. Hoffmann angebahnten phantastisch-poetischen Richtung, die den Werth einer Composition zunächst nach ihrem dichterischen Gehalt, erst in zweiter Linie nach der Schulrichtigkeit ihrer Form bemißt. Dabei setzt uns der weitaussehende objective Blick des im Übrigen so subjectiven Künstlers billig in Staunen. Selbst für das der eignen Art fremdest Gegenüberstehende fehlt ihm nicht die liebevolle Erkenntniß — wie beispielsweise seine berühmte Beurtheilung der Berlioz'schen „Episode de la vie d'un artiste“ beweist — und gar selten nur (etwa Meyerbeer und seinen „Hugenotten“ oder den Italienern gegenüber) kommt ihm die gewohnte und allenthalben so wohlthuend geübte Gerechtigkeit abhanden. Jedenfalls gebührt Schumann das große Verdienst, die Literatur der Musik angenähert zu haben, indem er die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umschuf. Auch durfte die „Neue Zeitschrift für Musik“ sich alsbald rühmen, als ein die Kunstinteressen jener Zeit wesentlich beeinflussendes Organ, den Ruf einer Anzahl berühmter Namen theils begründet, theils befestigt zu haben. Nennen wir unter den letzteren nur Franz Schubert, Mendelssohn, Hiller, Chopin, Franz, Gade, Henselt, Heller, Berlioz, Kirchner und Brahms, und bedenken wir, wie Schumann dabei auch für ein besseres Verständniß unserer

größten Tonheroen: Bach und Beethoven, unablässig wirkte, so genügt dies, um die Bedeutung seiner schriftstellerischen Thätigkeit zu erkennen. Seine eigene tonschöpferische Wirksamkeit blieb übrigens innerhalb der Zeitschrift gänzlich außer Betracht. Nur als Rückhalt gegenüber den Verlegern, die, laut seinen Klagen, „nichts von ihm wissen wollten", erwies sie sich ihm selber nutzbringend. „Sie können glauben," schreibt er an Dorn, „daß, fürchteten die Verleger nicht den Redacteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Besten der Welt." Schmerzlich genug entbehrte er die Aufmunterung, ohne die, wie er selbst sagt, „keine Kunst gedeiht", ob er selber sich auch nie genug that und sich bewußt war, als Componist „einen vielleicht von allen andern verschiedenen Weg zu gehen". Sein Streben aber blieb, „unbekümmert um Lob und Tadel", immer dasselbe hohe, reine, unbestechliche, seine Thätigkeit immer die gleiche hingebende, beharrlich dem Ideal zugewandte.

Solchergestalt als producirender Künstler und wissenschaftlich gebildeter Kritiker eine zwiefache Wirksamkeit auf die Kunst seiner Zeit ausübend, wie sie unter seinen musikalischen Vorgängern ohne Beispiel war, bethätigte Schumann die ihm innewohnende seltene und außerordentliche Arbeitskraft. Nicht nur, daß nach dem schon Ende 1834 erfolgten Tode seines Freundes und Mitredacteurs Ludwig Schuncke und dem wol damit in Verbindung stehenden Rücktritt Wieck's und Knorr's von der Redaction, er als alleiniger Herausgeber und Träger der Zeitschrift übrig blieb: er wußte, trotz aller literarischer Fesseln, noch Muße für sein freies musikalisches Schaffen zu gewinnen, das ihm begreiflicherweise als die „höhere Bestimmung erschien, die er in diesem Leben zu erfüllen habe." *)

*) Siehe Jansen, Die Davidsbündler. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1883.

Und auch in seinem tonschöpferischen Gestalten begegnen wir dem Dichter, wo wir oft nur dem Musiker zu begegnen meinen. Beide verknüpfen sich in ihm zu so engem Bündniß, daß wir oft kaum wissen, ob dem einen oder dem andern die Palme gebühre, ob der dichterische oder der rein musikalische Gehalt der bedeutsamere sei. Namentlich in seiner ersten Schaffensperiode — etwa bis zur B-dur-Symphonie op. 38 — überwiegt die poetische Intention; die Fülle und Tiefe der Ideen strebt über die alten Formen hinaus zu neuer Gestaltung. Ganz und gar in die Wundertiefen des romantischen Inhalts versenkt, die zu ergründen er vor andern berufen war, verliert der Meister selber zuweilen die Gewalt, die Gebilde, die er emporrief, in fest umrissene Formen zu bannen, in klar erkennbare Gruppen zu sondern; sodaß, inmitten der Fülle der Erscheinungen, wir nicht alsogleich ihrer vollen Schönheit und Eigenthümlichkeit froh zu werden vermögen. Ausschließlicher als seine Vorgänger Weber, Schubert und Mendelssohn, die Vermittler zwischen Classicität und Romantik, steht Schumann, dessen gesammtes Denken und Empfinden schon von Jugend an durch die Welt der Romantik gefangen genommen worden war, auf dem Boden der jüngeren Richtung. Mochte er immerhin in seinen späteren umfangreichen Instrumentalwerken zu den classischen, den von Beethoven erweiterten Formen zurückgreifen; der in ihnen niedergelegte Gefühlsinhalt bleibt auch hier der gleiche romantische, wie Liszt es ja als den „geheimen Gedanken Schumann's" bezeichnet, „die classischen Formen mit Romantik zu durchdringen". Indem er sie mit Geist von seinem Geist erfüllt, gelingt es ihm, selbst innerhalb vollkommen ausgestalteter Kunstgattungen Originelles, Hochbedeutendes zu geben, ob auch nicht so völlig

Neues und berückend Eigenthümliches als in seinen Clavierwerken, darin er sich selbst seine Form schuf.

Durchaus romantischer Natur ist auch die Idee der „Davidsbündlerschaft", die sich nicht nur, nach Schumann's Worten „wie ein rother Faden durch die Zeitschrift hinzieht, ‚Wahrheit und Dichtung' in humoristischer Weise verbindend", sondern auch mehrfach in seine Compositionen — „die Davidsbündlertänze" op. 6, den „Carneval" op. 9 — hereinklingt. Wir haben uns unter derselben einen Bund zu denken, der „nur im Kopf seines Stifters existirte" und dessen gegensätzliche Künstler-Charaktere: Florestan und Eusebius (Schumann), Raro (Wieck), Chiara (Clara Wieck), Jonathan (L. Schuncke), Serpentinus (Carl Banck), Gottschalk Wedel (Anton von Zuccalmaglio) 2c., ihm, als Spiegelbilder einzelner Persönlichkeiten des damaligen Leipziger Musikkreises, dazu dienten, verschiedene Kunstanschauungen und eine reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen zur Aussprache zu bringen. Ziel und Aufgabe des phantastischen Bundes war die Bekämpfung des musikalischen Philisterthums; daher David, der alte Sängerheld und siegreiche Philisterfeind, zum Schutzpatron desselben erkoren ward. Schumann selbst, der auch einen Roman „Die Davidsbündler" plante, liebte es, sich hinter den Pseudonymen Florestan und Eusebius zu verbergen, in denen er seine Doppelnatur (und zwar in Florestan die feurige, leidenschaftliche, in Eusebius dagegen die weiche, träumerische Seite seines Gemüths) personificirte. Sie figuriren auch als Autoren auf dem Titel der wunderbaren Claviersonate in Fis-moll, op. 11, die Liszt als das bedeutendste Werk dieser Gattung seit Beethoven bezeichnet hat. Des Künstlers ganze Eigenthümlichkeit zeigt sich in ihr enthüllt. Schwärmerisch-melancholisch, leidenschaftlich, humoristisch, grüblerisch und doch kräftig, energisch zugleich, zieht sie uns

in ihre Zauberkreise, sammt den „Phantasiestücken“ op. 12, den „symphonischen Etüden“ op. 13, dem „Concert ohne Orchester“ op. 14, den „Kinderscenen“ op. 15, der „Kreisleriana“ op. 16, der Liszt gewidmeten Phantasie op. 17, der „Humoreske“ op. 20, den „Novelletten“ op. 21, der G-moll-Sonate op. 22, den „Nachtstücken“ op. 23, dem „Faschingsschwank“ op. 26, den „Romanzen“ op. 28 zu den genialsten Clavierdichtungen zählend, die wir überhaupt besitzen. Sie ist Clara Wieck gewidmet, seiner Freundin und Kunstgenossin, die schon als Kind das lebhafteste Interesse in ihm erweckt hatte. Die freundschaftlich-künstlerische Theilnahme, die er während eines jahrelangen nahen Verkehrs für sie empfunden und die sich stets in begeisterter Anerkennung ihres Genius geäußert, verwandelte sich inzwischen in eine tiefe feurige Herzensneigung als das Mädchen zur Jungfrau erblüht war. Eine reiche Fülle herrlichster Tondichtungen entlockte die Macht der Liebe der Künstlerbrust. „Das Concert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlaßt,“ schreibt er an einen Freund. Aber es waren nicht zarte Blüten, von Glück und Sonnenschein gezeitigt — unter bitterem, schmerzlichen Kampf vielmehr, unter Kummer und Herzeleid waren sie geboren. Friedrich Wieck verweigerte seine Einwilligung zur Verbindung seiner Tochter mit Schumann, da dieser, wie er meinte, ihr noch keine gesicherte Lebensstellung bieten könne, und er selbst zuvor noch weiter für die Zukunft und den Ruhm Clara's sorgen wollte. Erst nach jahrelangem Hoffen, Harren und Entbehren sollten die Beiden an das Ziel ihrer Wünsche gelangen. Schumann's Plan, zur schnelleren Erreichung desselben sammt seiner Zeitschrift nach Wien überzusiedeln, stellte sich während seines

halbjährigen Aufenthaltes daselbst vom October 1838 bis April 1839 als unvortheilhaft heraus. Er gab ihn wieder auf, obgleich eine wirkliche Musikzeitung zu jener Zeit in dem musikalischen Wien nicht existirte. „Er passe nicht unter diese Menschen," schreibt er schon bald nach seiner Ankunft im October 1838 an Zuccalmaglio, und in der That kam und ging der geniale Mann, fast ohne von den Wienern beachtet zu werden. Auch an eine Umsiedlung nach England dachte er vorübergehend; doch hatten sich mittlerweile seine Verhältnisse derart gestaltet, daß er sich auch in Leipzig unbedenklich einen häuslichen Herd bauen konnte. Freilich sah er sich genöthigt, um Wieck's dauernden Widerstand zu besiegen, den Beistand der Gerichte anzurufen. Sie erklärten Wieck's Einspruch für unbegründet. Um gegenüber den Auszeichnungen, die seine Braut von verschiedenen Höfen trug, auch seinerseits einen Titel in die Wagschale werfen zu können, bewarb sich Schumann bei der Universität Jena um die philosophische Doctorwürde. Sie wurde ihm bereitwilligst, auf Grund seiner ruhmreichen Thätigkeit als schaffender Künstler sowie als Kritiker und Ästhetiker, im Februar 1840 ertheilt.

Am 12. September desselben Jahres endlich durften Robert Schumann und Clara Wieck in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig ihre Hände ineinanderlegen zum Bunde für's Leben. Es war ein stilles häusliches Glück, das er sich gründete, ein ganz seinem Beruf geweihtes, nur von zeitweiligen Kunst- und Erholungsreisen unterbrochenes Leben, noch beschaulicher und zurückgezogener als dasjenige, dem Schumann sich vordem hingegeben hatte. Aber dies stille friedliche Glück schien eine fruchtbare Atmosphäre für sein Schaffen, denn unzählige duftende Blüten und Knospen förderte es an's Licht. Man hat dies erste Jahr seiner Ehe Schumann's „Liederjahr" ge-

nannt und mit Recht: es waren ja eben nur Liedertöne, die dem vollen Herzen entsprangen, das seine junge Seligkeit in die Welt hinaussang und das sich in einer Fülle von weit über hundert Liedern binnen Jahresfrist kaum genug thun konnte. Wer aber kennte sie nicht, jene Schätze, die der Sänger uns in ihnen geschenkt, und die erklingen und die Herzen erheben werden, so lange es deutsche Zungen und deutsche Herzen giebt? Er hat es verstanden, mit feinem dichterischen Sinn die köstlichsten Perlen auszulesen, die unsere junge Lyrik hervorgebracht. Goethe und Rückert, Heine und Chamisso, Eichendorff und Kerner, Geibel und Lenau und wie sie alle heißen, haben ihm ihre Gaben dargeboten, und er hat ihnen seinen lebendigen Odem eingehaucht und mit der musikalischen Wiedergeburt ein unsterbliches Leben verliehen. Gedenken wir nur der Rückert'schen „Widmung" op. 25, des „Nußbaums", der „Mondnacht", der „Frühlingsnacht", wie des ganzen Eichendorff'schen „Liederkreises" op. 39, der Justinus Kerner'schen Lieder op. 35, des volksliedartigen „Sonnenschein", der berühmten Cyclen „Frauenliebe und -Leben" op. 42 und „Dichterliebe" op. 48, oder der späteren Gesänge „Meine Rose" op. 90, „Dein Angesicht" op. 127, sowie der zweistimmigen Lieder op. 43 2c., so bezeichnen wir mit das Herrlichste, was wir in dieser Art überhaupt unser Eigenthum nennen.

Schumann selbst sagt einmal: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich gerade im Lied geleistet, und bin auch zufrieden damit." Als Liedercomponisten gebührt ihm denn auch ohne Frage im Verein mit Franz Schubert die höchste Stelle. In unmittelbarster Nachbarschaft des Wiener Meistersängers hat er seinen Platz, sodaß wol nur individuelle Neigung zu entscheiden vermag, wem von beiden

sie die Krone reicht. Auf dem von Schubert Ueberkommenen fußt Schumann; aber er führt es nach einer neuen selbständigen Richtung hin weiter. Sein dichterisches Naturell läßt ihn dem Liede nicht wie jenen von der rein musikalischen, sondern vielmehr von der poetischen Seite beikommen. Die poetische Intention hebt er in den Vordergrund und bildet demgemäß das declamatorische Element mit Vorliebe aus. Vermittelst einer sorgfältigen Auswahl der unterzulegenden Texte und einer auch den Einzelmomenten des Gedichts gerecht werdenden erhöhten Feinheit der Charakteristik erzielt er eine gesteigerte Einheit zwischen Ton- und Dichtwerk, zu der namentlich die geistreiche Behandlung des begleitenden Pianoforte das Ihrige hinzubringen muß. Aus seiner bisherigen nebensächlichen, dem Gesang gänzlich untergeordneten Rolle hebt er das Clavier zur vollen Gleichberechtigung mit diesem empor. Ihm überträgt er die Ergänzung und individuellere seelenmalerische Deutung des Textes und macht es zur eigentlichen Trägerin des Ganzen, zum fertigen Landschaftsbild so zu sagen, dem die hinzukommende Stimme oft kaum mehr als die nöthige Staffage und Lasuren hinzuzufügen braucht. Eine vor ihm ungeahnte Bedeutung weiß er dem Nachspiel zu geben, das er ganz eigen dichterisch behandelt. Man vergegenwärtige sich z. B. den Schluß von „Frauenliebe und -Leben", wo er das erste Liebesbegegnen in der Erinnerung noch einmal zurückruft; oder das Ende von „Stille Thränen", das trotz aller Wehmuth doch in einem leisen Troste ausklingt.

Die Aufgaben, die er dem Pianofortespieler stellt, sind freilich oft ziemlich schwieriger Art. Seine Claviertechnik ist überhaupt keineswegs leicht und handlich, und an „Häkelperioden", wie er sie bei Chopin bezeichnet, fehlt es auch seiner

eigenen Schreibweise nicht, wie sie ja ohnehin — wir erinnern nur an die weitgriffigen Accorde, die gewagten Sprünge, außer dem verschwimmenden Helldunkel des Colorits, die ungewöhnlichen Begleitungsfiguren — eine gewisse Wahlverwandtschaft mit diesem seinem Lieblinge offenbart. Charakteristisch für Schumann ist beiläufig die häufige Verwendung von Syncopen, die seinen Rhythmen etwas seltsam Kurzathmiges, verhalten Leidenschaftliches, ja Fieberhaftes giebt; desgleichen die Vermischung gerader und ungerader Bewegungen. Seine Rhythmik ist immer originell und interessant; trivial wird er überhaupt nie. Auch seine Harmonik ist piquant und kühn. Er scheut keine Härten, wo sie am Platze sind. Die Genoveva-Ouvertüre z. B. beginnt er mit einem frei anschlagenden kleinen Nonenaccord, und das Larghetto der B-dur-Symphonie schließt er mit einer Harmoniefolge, die Wagner zum Verfasser haben könnte. Die Rücksicht auf sinnlichen Reiz gilt ihm durchaus wenig, und wenn seine Melodik an schmeichelndem Wohllaut und frischer Sinnlichkeit hinter der des von ihm so hoch gehaltenen Schubert zurücksteht, so wohnt ihr dafür ein geistigeres Wesen inne.

Sind nun Bach und Beethoven, Schubert und Chopin als diejenigen zu bezeichnen, denen sich Schumann's Genius am verehrungsvollsten zuneigte und somit auch auf seine eigene Entwickelung einen tieferen Einfluß gestattete, ohne daß sich dieser etwa in Anklängen kund gäbe, denen wir bei dem völlig originellen Schumann fast nirgend begegnen, so dürfen wir auch Mendelssohn's nicht vergessen, dessen Nähe nach der formellen Seite hin bestimmend auf den phantastischen Künstler wirkte und ihn wol vorzugsweise veranlaßte, statt der zunächst verfolgten selbsteigenen Wege classische Bahnen einzuschlagen. Es scheint, daß er sich besonders in der Orchestration dem

Vorbild des Kunstgefährten anschloß, dessen Größe auf Kosten seiner eigenen hervorzuheben er nicht müde wird. Hatte er sich nämlich, wie er ja überhaupt vom Clavier aus den Weg zum Componisten genommen und lange Zeit hindurch einzig am Clavier zu componiren pflegte, während der ersten Epoche seines Schaffens (bis 1840) fast lediglich auf Pianoforte- und sodann auf Gesangcompositionen beschränkt (seine ersten 23 opera umfassen ausschließlich Claviermusik, die nächsten bis op. 37 vorwiegend Lieder), so wandte er sich nun den großen Formen der Instrumentalmusik zu, einem Gebiet, das er bisher nur versuchsweise betreten hatte. Als das erste große Ergebniß dieser neuen Phase seiner künstlerischen Entwickelung erschien die B-dur-Symphonie op. 38, die durch Böttger's Gedicht: „Du Geist der Wolke" angeregt worden sein soll. „Frühlings-Symphonie" wollte Schumann sie ursprünglich nennen und den ersten Satz als „Frühlings Erwachen", den letzten als „Frühlings Abschied" bezeichnen. Sie ist die lichtvollste, sonnigste seiner symphonischen Arbeiten, und Louis Ehlert meint, sie habe etwas so Hochzeitliches, Freudiges, als feiere Schumann darin seine symphonischen Flitterwochen. Am 31. März 1841 erlebte sie, von Mendelssohn geleitet, der Leipzig seit 1835 angehörte, im Gewandhaus ihre erste, sehr beifällig aufgenommene Aufführung. Ihr folgte noch im selben Jahre die am 6. December als „zweite Symphonie" erstmalig gehörte D-moll-Symphonie in einem Satze, die zuerst „symphonistische Phantasie" heißen sollte, aber erst 1851 die Gestalt empfing, in der sie als „vierte Symphonie" op. 120 veröffentlicht wurde. Ihrer älteren Schwester musikalisch an Werth nicht nachstehend, bringt sie mit ihrer thematischen Einheit auch formell Neues und Interessantes. Poetische

Bilder schwebten ihm wol auch bei ihr vor. Noch ein drittes symphonisches Werk: die unter dem Titel „Ouvertüre, Scherzo und Finale" (op. 52) bekannt gewordene reizvolle Sinfonietta fällt in das Jahr 1841. Das folgende gehörte der Kammermusik. Es sah die herrlichen drei Streichquartette op. 41, das Quintett op. 44, wol die bedeutendste Erscheinung im Kammerstil seit Beethoven — das Clavierquartett op. 47, die Phantasiestücke op. 88 entstehen.

Anderer Natur wiederum waren die Arbeiten Schumann's, die im Jahr 1843 reiften. Sie bestanden außer in den vielbeliebten Variationen für zwei Claviere op. 46, die Mendelssohn mit Clara Schumann im August 1843 zuerst öffentlich zu Gehör brachte,*) in seiner ersten großen Vocalcomposition und einer seiner vornehmsten Schöpfungen überhaupt: „Paradies und Peri". Schumann war der Erste, der nach Haydn's „Jahreszeiten" vom weltlichen Oratorium Besitz ergriff. Mit ihm trat dasselbe in die Reihe der regelmäßig gepflegten Kunstgattungen ein. Das zu Grunde gelegte Gedicht ist der „Lalla Rookh" des englischen Dichters Thomas Moore entnommen und von Schumann's Freund Flechsig übersetzt, von ihm selbst aber für die Composition bearbeitet worden. Ueber den Werth der letzteren, die am 4. December 1843 in Leipzig (mit Frau Livia Frege als Peri) zur ersten Aufführung kam und, dank begeisterter Aufnahme, schon am 11. wiederholt werden mußte, hat die musikalische Welt längst das Urtheil gesprochen. Reichthum an Erfindung, Fülle poetischen und seelischen Gehaltes,

---

*) Sie waren ursprünglich für 2 Pianoforte, 2 Violoncelle und Horn geschrieben, in welcher Gestalt sie im Supplementband der Gesammtausgabe vorliegen.

technische Vollendung in Behandlung des vocalen und instrumentalen Elementes gewährleisten ihm eine bleibende Bedeutung, nicht allein unter den oratorischen Tondichtungen unsres Jahrhunderts, sondern unter den Meisterwerken aller Zeiten.

Das äußere Leben Schumann's ging indessen seinen gewohnten, stillen Gang. Sein Verkehr blieb auf wenige Freunde und namhafte Kunstgenossen beschränkt; im Uebrigen bildete seine Gattin, die in treuer, aufopfernder Fürsorge bemüht war, dem reizbaren Mann alles Störende, Unliebsame fern zu halten, die liebevolle Vermittlerin zwischen ihm und dem praktischen Leben, wie sie auch als ausführende Künstlerin die berufenste Interpretin seiner für sie gedachten und empfundenen Schöpfungen blieb. Da ward im April 1843 das Leipziger Conservatorium unter Felix Mendelssohn's Leitung eröffnet, und gemeinsam mit mehreren anderen hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten ließ auch Robert Schumann sich zur Mitwirkung an demselben bereit finden. Die ihm zuertheilten Lehrfächer waren: Pianoforte- und Partiturspiel, sowie Compositionsübungen. Gleichwol vermochte er diesem neuen Amt kein sehr thätiges Interesse abzugewinnen; war doch sein Naturell zu abgeschlossen und unmittheilsam und entbehrte der Fähigkeit, sich leicht verständlich zu machen. Nichtsdestoweniger erhielt er seine Beziehungen zur Musikschule, als deren stolzester Schmuck er neben Mendelssohn diente, bis zu seiner Uebersiedelung nach Dresden aufrecht. Eine längere Unterbrechung seiner Thätigkeit daselbst gestattete er sich nur, als er mit seiner Frau im Januar 1844 eine größere Kunstreise nach Rußland unternahm, zu der er sich zwar schwer genug entschloß, von der sie aber reich an Triumphen im Juni zurückkehrten. Bald darauf erfolgte Schumann's Rücktritt von der Leitung der musikalischen Zeitschrift, wenige

Monate später, mit Beginn des Winters sodann sein Umzug nach Dresden, nachdem er mit seiner Gattin in einer musikalischen Matinée am 8. December öffentlich von Leipzig Abschied genommen hatte.

„Um der Musik ganz als Künstler zu leben," hatte Schumann Leipzig mit Dresden vertauscht; doch war er während des ersten Jahres dort zu leidend, als daß es nicht zunächst der Wiederherstellung seiner Gesundheit dringend bedurft hätte. Ein Zustand äußerster Nervenerregtheit, wie er schon einmal vor Jahren (im October 1833) seine Leipziger Freunde in Schreck und Besorgniß versetzt hatte, trat, während er mit Composition des „Faust"-Epilogs beschäftigt war, mit erneuter und gesteigerter Heftigkeit auf und erfüllte seine Familie mit ernstester Sorge. Derselbe äußerte sich insbesondere durch Arbeitsunfähigkeit, Mattigkeit, Gehörstäuschungen und qualvolle Beängstigungen, die eine seltsame Todesfurcht im Gefolge hatten. Vor hohen Wohnungen und Bergen, vor metallenen Werkzeugen, Vergiftung empfand er eine peinliche Furcht, und der Anblick des Sonnensteins z. B., einer Irrenanstalt bei Pirna an der Elbe, dünkte ihm unerträglich; den Umgang mit Menschen aber mied er sorgfältiger denn je. Eine „Virtuosität im Festhalten unglücklicher Ideen" war ihm ohnehin eigen, und düstere Ahnungen bemächtigten sich seiner. Der Arzt suchte die Veranlassung der Krankheit in geistiger Überanstrengung und verordnete kalte Sturzbäder und eine veränderte, ihn zerstreuende Beschäftigung. Durch den Gebrauch der ersteren hob sich in der That auch der Zustand des Kranken so weit, daß er seine gewohnte Thätigkeit wieder aufnehmen konnte; doch blieb seine Gesundheit von dieser Zeit an schwankend. Erst später, als sie sich wiederum besserte, ward auch sein äußeres Leben zugänglicher, und namentlich die Wittwe C. M.

von Weber's, sein Kunstgenosse Ferdinand Hiller, die Dichter Auerbach und Reinick und die Maler Bendemann und Hübner werden als ihm befreundete Elemente genannt. Dagegen berührte er sich mit Richard Wagner, so sehr ihn dessen „Tannhäuser" interessirte, bei der Verschiedenheit ihrer Naturen nur vorübergehend. Hatte doch Schumann's Schweigsamkeit zu dieser Zeit schon derart zugenommen, daß, laut Moscheles, ein Gespräch mit ihm fast nicht mehr zu führen war.

Fragen wir nach den künstlerischen Ergebnissen der nächstfolgenden Jahre, so erscheinen diese wahrscheinlich in Folge des wechselnden Befindens Schumann's, in quantitativer Beziehung weniger reichhaltig. Complicirtere contrapunktische Formen zogen ihn jetzt vorzugsweise an. Ein vortrefflicher Contrapunktiker wie er war, von Haus aus zum polyphonen Stil neigend, stellte er in den „Studien" und „Skizzen für Pedalflügel" op. 56 und 58, den „Sechs Fugen" über BACH op. 60, den „Vier Fugen" op. 72, Werke hin, die in ihrer Art für die neuere Claviermusik kaum minder neu waren als seine Claviercompositionen freien Stils. Als Schöpfungen von hoher Bedeutung sind ferner zu bezeichnen: das Clavierconcert op. 54 — ein Meisterwerk ersten Ranges, dessen erster Satz vier Jahre früher schon geschrieben und zunächst als selbständiges Ganzes unter dem Namen „Phantasie" gedacht war — zwei Claviertrios op. 63 und 80, und die C-dur-Symphonie op. 61. Die letztere schließt sich, gleich den übrigen symphonischen und Kammermusik-Werken des Künstlers, würdig an diejenigen Beethoven's und Schubert's an, als deren directer Geisteserbe Schumann zu betrachten ist.

Hauptsächlich die Rücksicht auf den Gesundheitszustand des Gatten wol bestimmte Clara Schumann, gegen Ende jenes leidenvollen Jahres 1846 eine Kunstreise nach Wien in seiner

Begleitung anzutreten. Die außerordentlichen Erfolge, die sie daselbst errang, traten in seltsamen Gegensatz zu der Theilnahmlosigkeit, mit der die musikliebende Kaiserstadt an den Compositionen ihres Mannes, der B-dur-Symphonie und dem A-moll-Concert, die sie am Neujahrstag 1847 hörte, vorüberging. „Sind Sie auch musikalisch?" fragte ein hoher Herr in jenen Tagen den Gatten der Künstlerin, der er soeben seine Bewunderung ausgesprochen hatte. Was Wien versäumte, suchte wol Prag wieder gut zu machen, das dem Künstlerpaar auf der Durchreise die wärmste Aufnahme bereitete, wogegen Berlin für „Paradies und Peri" — als Schumann dasselbe nach der Wiener Reise dort persönlich leitete — geringes Entgegenkommen zeigte.

Seit Jahren schon hatte sich der Meister mit Operngedanken getragen. Mehr denn zwanzig Stoffe verschiedenster Art (darunter Faust, Nibelungen, Wartburgkrieg, Janko, Sakontala) hatte er sich nach und nach aufgezeichnet und wieder verworfen. Endlich kam er zu einem Entschluß: die Jahre 1847 und 1848 zeitigten sein Opern-Unicum „Genoveva". Es hat innerhalb des ersten Vierteljahrhunderts nur wenig Aufführungen erlebt; die Leipziger und die Weimarer Bühne nur, die eine unter Schumann's, die andre unter Liszt's Leitung, sahen es erscheinen, eine kurze Zeit lang wiederkehren und verschwinden. Ganz vorübergehend tauchte es dann 1859 und 60 noch einmal auf. Erst von 1873 an ward es in München, Wien, Wiesbaden, Hannover, Carlsruhe, Mannheim, Leipzig, Berlin, Hamburg, Cöln, Dresden u. a. O. wieder lebendig; doch ohne sich, trotz seiner schönen reizvollen Musik, irgendwo dauernd auf dem Repertoire zu erhalten. Denn wenn der Componist selbst auch meinte, daß in seiner „Genoveva" „kein Tact zu finden sei, der nicht durch und

durch dramatisch wäre", so sind wir Heutigen längst darüber einig, daß ihr nichtsdestoweniger alles wahre Bühnenblut mangelt. So fein der große Lyriker Schumann innerhalb des Liedes zu charakterisiren versteht, so sehr gebricht ihm die Gabe, den Charakter dramatischer Persönlichkeiten musikalisch zu zeichnen, zu individualisiren. Der Sinn für starke Contraste und Wirkungen, wie sie die Bühne fordert, geht dem sensitiven, ganz in sich gekehrten Künstler ab. So sind die Höhepunkte der Oper — begreiflich bei der ausgeprägt lyrischen, subjectiven Natur des Tondichters — ohne Frage die lyrischen Momente, wie die Ouvertüre, das Gebet der Genoveva, das Duett zwischen ihr und Golo im zweiten Act. Bedenklich zumal schwächt sich der vierte Act mit seinem conventionellen Opernschluß, trotz der poetischen Scene am Kreuz, nach dem Vorausgegangenen ab. Freilich ist der aus Tieck's und Hebbel's gleichnamigen Dichtungen zusammengestellte Text, in dessen Autorschaft sich Reinick und Schumann theilen, ein wenig glückliches Product und durch das Ausscheiden der für die Sage charakteristischen Momente, der Hirschkuh und des Schmerzenreich, auch der Theilnahme des Publikums fern gerückt. Gänzlich umgangen ist — ebenso wie in der „Peri" und Schumann's andern großen Gesangswerken — der eigentliche Träger der Handlung in der Oper: das Recitativ, das sich nach der Ansicht des Componisten „durchaus überlebt" hat. Eine Auflösung der alten geschlossenen Form der Arie 2c. ist angestrebt und eine Verschmelzung der Melodie dieser aufgelösten Arienform mit dem Recitativ angebahnt, die auf den Weg zu Wagner's Sprachmelodie hindeutet. Das Ganze ist ein interessanter Versuch, mit der alten Opernschablone zu brechen, freilich ein Versuch, dem die Consequenz der Methode und der Preis des Gelingens fehlt.

Noch ein anderes, tief bedeutungsvolles Werk, das, obwol zunächst nicht für die Bühne gedacht, doch in neuerer Zeit des öfteren auf derselben erschienen ist, wenn es auch im Concertsaal seine eigentlichere Heimat hat, sehen wir zu jener Zeit (1848 und 49) in Schumann Leben und Gestalt gewinnen: die Musik zu Byron's „Manfred".*) Sie setzt sich aus Ouvertüre, Melodramen und Gesängen zusammen. Er selbst sagt von ihr, er habe sich noch nie einer Composition mit so viel Liebe und Aufwand von Kraft hingegeben, wie dieser einen — und fürwahr, für den, der Schumann's Leben kennt, liegt der Gedanke nicht fern, daß die Wahlverwandtschaft des Stoffes und der Dichterbrust, der er entsprungen, mit seiner eigenen Seele eine geheimnißvolle Anziehungskraft auf ihn übte. Vielleicht ist diese Schöpfung mit ihrer düsteren Poesie und meisterlichen Charakteristik, ihrem hochtragischen gewaltigen Schwunge und ihrer das innerste Herz treffenden Empfindungsgewalt das grandioseste, in seiner Totalität vollkommenste Vermächtniß, das er uns hinterlassen; es ist ein ergreifendes Seelengemälde seiner selbst, und mit frommer Ehrfurcht fühlen wir, daß es mit des Künstlers Herzblut geschrieben ward. „Ich denke, meine Musik hat nichts vom Handwerk an sich und kostet dem Herzen mehr als man ahnen mag." Wer denkt wol beim „Manfred" nicht an die Worte Schumann's, die man als Motto über seine Werke setzen könnte?

Noch das Adventlied für Solo, Chor und Orchester op. 71 gehört seiner Entstehung nach in diese Periode, sowie einige kleinere Gesang- und Claviercompositionen, von welchen namentlich das für seine Kinder geschriebene „Jugendalbum" op. 68 zu nennen ist, das im Verein mit den „Kinderscenen" seinem

*) Die erste scenische Aufführung veranstaltete Liszt in Weimar am 13. Juni 1852.

Autor die Herzen der Jugend erschlossen hat. Und nicht nur die Herzen der kleinen, sondern auch der großen Kinder; denn wer möchte sich des holden Reizes erwehren, den diese kleinen, köstlich frischen Tonbilder auf uns üben?

Das Jahr 1848 sollte in das äußerlich wie innerlich überaus zurückgezogene Leben Schumann's durch die Gründung des Dresdner Chorgesangvereins, zu dessen Leitung er berufen ward (die Direction der Liedertafel hatte er schon 1847 übernommen), einige Abwechselung bringen. Der Verkehr mit den jungen, frischen Kräften that ihm wohl, die veränderte Thätigkeit belebte ihn und gab ihm die willkommene Anregung zu den im Laufe des nächstfolgenden Jahres entstandenen Chorcompositionen. Es war eine reiche künstlerische Ausbeute, die ihm das Jahr 1849 brachte, und Schumann selbst bezeichnete es als sein „fruchtbarstes Jahr". Die „Waldscenen" op. 82, die vierhändigen Clavierstücke op. 85, das „spanische Liederspiel" op. 74, das Concertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, das „Neujahrslied" und vieles andere ward innerhalb desselben geschaffen. Insbesondere entzündete sich seine schöpferische Begeisterung an Goethe's Dichtungen. Die „Lieder und Gesänge", wie „das Requiem für Mignon" aus Wilhelm Meister op. 98, desgleichen die „Scenen aus Faust", an denen er von 1844 bis 50 arbeitete (die Ouvertüre schrieb er erst 1853 in Düsseldorf), beschäftigten ihn in dieser Zeit. Zumal der zuerst geschriebene dritte Theil des „Faust", woselbst die Dichtung den Boden der Realität verläßt und die mystische Weise des Dichters eine verwandte Seite in Schumann's künstlerischem Naturell berührte, gehört zu den unvergänglichsten Eingebungen seines Genius. Mit ihm ward Goethe's 100jähriger Geburtstag gleichzeitig in Dresden, Leipzig und Weimar gefeiert.

Der Frühling des kommenden Jahres sah Schumann und seine Gattin wieder einmal auf Reisen. Leipzig, Bremen und Hamburg nahmen sie auf, und überall wurden sie, wie Clara schreibt, „auf Händen getragen“. Dann folgte ein weiterer mehrwöchentlicher Aufenthalt in Leipzig, wo er am 25. Juni 1850 die erste Aufführung seiner Oper „Genoveva“ leitete, deren kühler Empfang ihn tief enttäuschte und verstimmte. Noch im Spätsommer aber erfuhr sein Leben eine entscheidende Wendung: Schumann verließ mit den Seinen Dresden, um als Nachfolger Hiller's die Stelle eines städtischen Musikdirectors in Düsseldorf anzutreten. Nicht leicht hatte er sich zur Annahme derselben entschlossen. Die Hoffnung, mit dem Amt eines zweiten Kapellmeisters am Dresdner Hoftheater betraut zu werden, die sich ebenso vereitelte als die frühere Aussicht einer Berufung als Dirigent der Leipziger Gewandhausconcerte, verzögerte seine Entscheidung. Zuletzt noch schreckte ihn ein Bedenken seltsamer Art: die gefürchtete Existenz einer Irrenanstalt in der Nähe Düsseldorfs. Doch verstand es Freund Hiller, alle seine Besorgnisse zum Schweigen zu bringen, und so fand schließlich am 2. September 1850 die Uebersiedelung statt.

Mit Jubel ward das berühmte Künstlerpaar in seiner neuen Heimat empfangen. Eine Festfeier ward zu seiner Begrüßung veranstaltet, und der Meister, als er bereits am 24. October sein Amt officiell antrat, mit Aufmerksamkeiten und Ehren überschüttet. Man war stolz auf seinen Besitz und bemühte sich, dies auf jede Weise an den Tag zu legen; aber er selber auch fühlte sich zufrieden und behaglich in dem neuen Wirkungskreise. Nur von kurzer Dauer indeß sollte diese allseitige Zufriedenheit sein. In Schumann's passivem, unmittheilsamen Naturell lag keinerlei Befähigung zum Dirigenten

wie zum Lehrer; selbst die dazu nöthige physische Kraft und Ausdauer ging ihm ab, und selbstverständlich konnte dieser Mangel nicht lange ein Geheimniß bleiben in den betreffenden Kreisen. Eine allgemeine, sich steigernde Mißstimmung machte sich fühlbar, gleichzeitig mit der überhandnehmenden Krankheit des Künstlers, und endlich, im Herbst 1853, nachdem er zu Pfingsten noch das niederrheinische Musikfest theilweise geleitet hatte, war ihm der bittere Schmerz beschieden, sich seines Amtes enthoben und einen anderen an seine Stelle gesetzt zu sehen.

Künstlerische Zwecke hatten ihn im Sommer 1851 nach Antwerpen, im März 1852 mit seiner Frau nach Leipzig geführt, wo man ihn mit einer „Schumann-Woche" ehrte, zu der auch Liszt und Joachim herbeigekommen waren. Aber einen warmen Empfang bereiteten die Leipziger, in deren Mitte er vierzehn Jahre gelebt hatte, ihm und seinen Werken nicht. „Ich bin daran gewöhnt," schreibt er schon 1851 resignirt an Richard Pohl, „meine Compositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Theil des Publikums nicht verstanden zu sehen."

Opernpläne, sowie die Idee eines Oratoriums „Luther", das R. Pohl für ihn bearbeiten sollte, beschäftigten ihn mannigfach. Die Production ist in diesen letzten Jahren noch immer eine reiche. Die blühende Es-dur-Symphonie (die sogenannte „rheinische", fünfsätzige, op. 97, zu der er durch den Anblick des Cölner Domes die Anregung empfing), die nun in ihrer gegenwärtigen Gestalt vollendete Symphonie in D-moll op. 120, die Ouvertüren zu Schiller's „Braut von Messina", Shakespeare's „Julius Cäsar", Goethe's „Hermann und Dorothea", über das „Rheinweinlied" und zu den erwähnten „Faust-Scenen", eine Messe, ein Requiem, „Die Pilgerfahrt der Rose",

die Uhland'schen und Geibel'schen Balladen für Chor und Orchester: „Der Königssohn", „Des Sängers Fluch", „Das Glück von Edenhall" und „Vom Pagen und der Königstochter", die Melodramen: „Schön Hedwig" op. 106, „Die Flüchtlinge" und „Der Haideknabe" op. 122, ein drittes Claviertrio op. 110, zwei Violinsonaten op. 105 und 121, ein Celloconcert op. 129, eine Phantasie mit Violine und Orchester op. 131, eine dergleichen für Piano und Orchester op. 134 und ein noch unveröffentlichtes Violinconcert in D-moll sind, von Clavier- und ein- und mehrstimmigen Vocalcompositionen ganz zu geschweigen, als das Wesentlichste zu nennen. Im Ganzen waren es 135 Opera, die zu des Meisters Lebzeiten erschienen. Eine Anzahl nachgelassener Werke (bis op. 148, auch Verschiedenes ohne Opuszahl) kam erst nach seinem Tode an's Licht. Selbstverständlich verleugnen die letzten seiner Schöpfungen nicht die Spuren des körperlichen und seelischen Leidens, unter dem sie entstanden. Die Ermüdung der vordem so reichen Schöpferkraft macht sich in ihnen wehmüthig fühlbar und mahnt an das tragische Ende, das dem herrlichen Genius beschieden war.

Und so entwickelte sich denn die furchtbare, unheimlich lauernde Krankheit, die Schumann frühzeitig von dieser Erde hinwegnehmen sollte, inzwischen mehr und mehr. Die alten unheilverkündenden Anzeichen, die einst vor Jahren geheimnißvoll aufgetaucht und wieder verschwunden waren, wiederholten und steigerten sich; auch die Gehörstäuschungen, die ihn früher heimgesucht, stellten sich wieder ein. Eine in Scheveningen gebrauchte Badecur (1852) veranlaßte nur vorübergehende Besserung, und im Juli 1853 fühlte er sich bei einem Besuche in Bonn von einem betäubenden, einem Nervenschlag ähnlichen Zustande befallen, der seine eigene Besorgniß

in hohem Grade erregte. Es war eben nach dem Ausspruche des Arztes ein organisches Gehirnleiden, das durch überangestrengte Thätigkeit, „geistige Ausschweifung", wie er's nannte, zur unglückseligsten Entwickelung kam. Doch trat wiederum ein Stillstand im Verlauf der Krankheit ein, und die Sonne schien noch einmal hell und freundlich in das thatenreiche Künstlerleben. Die Begegnung mit Johannes Brahms, den der kranke Meister der musikalischen Welt in der einst von ihm redigirten musikalischen Zeitschrift (October 1853, „Neue Bahnen") verheißungsvoll zuführte, fällt wie ein Lichtstrahl in jene dunklen Tage. Damals entstand, wie Spitta erzählt, eine noch im Manuscript vorhandene Sonate für Clavier und Violine, die Schumann mit Brahms und Albert Dietrich „in Erwartung des verehrten und geliebten Freundes Josef Joachim", wie es auf dem Titel heißt, schrieb. Auch eine Musikfahrt nach den Niederlanden, die letzte Kunstreise, die Schumann im November 1853 mit seiner Gattin unternahm, glich in Wahrheit einem Triumphzuge. „In allen Städten ah er sich mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet", und „mit Verwunderung sah er, daß seine Musik in Holland beinahe heimischer sei, als im Vaterlande."

Zu Ende des Jahres kehrte er nach Düsseldorf zurück, wol ahnungslos, welch' entsetzliches Geschick sich binnen wenigen Wochen an ihm erfüllen sollte. Zurückgezogener denn je verbrachte er dieselben im Kreise seiner Familie. Literarische Arbeiten hielten ihn beschäftigt, von denen er seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" zur Herausgabe vorbereitete. Ein anderes Werk, eine Zusammenstellung der Aussprüche unserer großen Dichter über Musik, die er „Dichtergarten" zu nennen gedachte, blieb unvollendet. Inmitten dieser Beschäftigung brachen die unheilvollen Symptome seiner

Krankheit von neuem über ihn herein und steigerten sich bald in erschreckendem Maße; tiefer und tiefer senkten sich über ihn die Schatten der Nacht herab, auf die kein Morgen der Genesung wieder folgen sollte. Die Gehörstäuschungen zeigten sich wieder, in denen er bald einen ihn unablässig verfolgenden einzelnen Ton, bald ganze Harmonien und Tonstücke zu hören glaubte. Auch Geisterstimmen und deren Einflüsterungen vernahm er und fühlte sich denselben Tag und Nacht rastlos preisgegeben. So zeichnete er eines Nachts (7. Februar 1854) als sein letztes Werk ein Thema auf, das, wie er sagte, Franz Schubert und Mendelssohn ihm gesandt hätten, und über welches er noch während des Ausbruchs der Krankheit fünf Variationen geschrieben hat.*) Dann verlangte er der Pflege eines Arztes und einer Heilanstalt übergeben zu werden, „da er zu Hause nicht wieder genesen könne.“ Er erkannte seinen Zustand mit furchtbarer Klarheit und bereitete alles zum Abschied vor; ja er bat, ihm während der aufgeregten Momente fern zu bleiben. Was half es, daß seine Gattin alles aufbot, den ruhelosen Geist zu bannen mit der Macht ihrer Liebe, und die Wahnbilder zu verscheuchen, die ihn schreckten? Nur einen Augenblick lang währte die heilsame Wirkung — dann hielt ein neues Phantom den Umdüsterten gefangen. So währte es vierzehn Tage, da trieb die qualvolle Seelenangst den Kranken zu einem Schritt der Verzweiflung.

Am Fastnachtsmontag, den 27. Februar 1854, um die Mittagszeit war's, als Schumann den Besuch seines Arztes

---

*) Das Thema wurde im Supplementband der Gesammtausgabe von Breitkopf und Härtel veröffentlicht. Brahms schrieb darüber 1863 seine herrlichen Variationen op. 23.

und eines Freundes empfing. Inmitten des Gesprächs entfernte er sich schweigend. Als er nach längerer Zeit nicht zurückkehrte, suchte ihn seine Gattin: er war im Hause nirgends zu finden. Unbemerkt war er entkommen, der Rheinbrücke zu, und hatte dort durch einen Sturz hinab in den Strom seinem traurigen Leben ein Ende zu geben versucht. Aber Schifferknechte waren in der Nähe, sie retteten den unglücklichen Meister aus den Fluten. Flehentlich soll er sie gebeten haben, ihn doch sterben zu lassen, und noch einmal versucht haben, aus dem Kahn zu entspringen — vergebens! Der Kelch des Leidens war noch nicht bis zur Neige geleert, er sollte noch weiter leben — aber w i e!

Wenige Tage später, am 4. März, ward Robert Schumann auf Anrathen der Aerzte in die Privatheilanstalt des Dr. Richarz zu Endenich bei Bonn gebracht, daselbst die ruhelose Seele endlich nach langem Kampfe zur Ruhe kommen sollte — zur l e t z t e n, e w i g e n Ruhe freilich. Er empfing während seines zweijährigen Aufenthalts dort noch Besuche von Bettina von Armin, Joachim und Brahms, die jedoch, der sich in Folge derselben kundgebenden heftigeren Aufgeregtheit des Kranken halber, fernerhin unterbleiben mußten. Auch sein Biograph und Schüler, Josef von Wasielewski, dem wir neben der späteren, mehr kritischen Arbeit Reißmann's*) und einem kurzen, hier mehrfach benutzten „Lebensbild" Spitta's,**) die eingehendsten Forschungen über Schumann's Leben und Schaffen verdanken, und dessen Werk***) auch das wesentlichste Funda-

*) Robert Schumann. 3. Aufl. 1879. Leipzig, List u. Franke.

**) Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1882.

***) Robert Schumann. Dresden, 1858. 3. Aufl. Bonn, Strauß, 1880.

ment dieser Skizze bildet, sah ihn noch einmal wieder. Selbst ungesehen, belauschte er den kranken Künstler, am Clavier sitzend, in Phantasien verloren, die ein erschütterndes Zeugniß des Gebrochenseins seiner geistigen und physischen Kräfte gewährten. Mit seiner Gattin unterhielt der tief Melancholische eine Zeitlang einen Briefwechsel; erst in der letzten Stunde der Erlösung aber, die ihm am Nachmittage des 29. Juli 1856 schlug, sah sie ihn wieder und drückte ihm mit treuer Hand die Augen zu.

Zwei Tage später, am 31. Juli, ward die sterbliche Hülle Robert Schumann's auf dem Kirchhof zu Bonn zur Ruhe gebracht; dort ward ihr eine freundliche, von Platanen überschattete Stätte des Friedens bereitet, und Ferdinand Hiller, sein Kunstgenosse, rief ihm den letzten Freundesgruß in die Ewigkeit nach.

Es hat lange gewährt, bevor seine Schöpfungen Eingang gefunden in die Geister und Herzen seines Volkes, die sich dem ihm durch Freundschaft und Streben verbundenen Mendelssohn doch leicht und willig erschlossen. Auch hat die Kritik ihre Pflichten vielfach verabsäumt ihm gegenüber, der doch in offener Darlegung der Bedürfnisse seiner Natur mit Jean Paul sagte: „Luft und Lob sind das Einzige, was der Mensch nicht entbehren kann.“ Nur bei den Koryphäen seiner Kunst, wie gleich beim Beginn seiner Componistenlaufbahn bei Moscheles und Franz Liszt, fand er die Anerkennung, die ihm gebührt und die ihm die Nachgeborenen nun freudig spenden. Wir wissen's heute: er brauchte Mendelssohn den Preis der früh erlangten Popularität nicht zu beneiden; denn reichlich aufgewogen ward die schnellere, unmittelbare Einwirkung, die jener auf die Entwickelung der Tonkunst geübt, durch die ungleich tiefere und nachhaltigere, wie sie Schumann be-

schieden war. Es ist uns jetzt ja kein Geheimniß mehr, daß die moderne Weiterentwickelung der Musik wesentlich durch ihn bedingt ward. Und darum thaten wir wohl daran, wenn wir, sein Gedächtniß zu feiern, sein Denkmal aufrichteten in unserer Mitte; nicht nur in Leipzig, der musikreichen Stadt, die am längsten Zeuge seines Wirkens gewesen,*) sondern auch am Rheine, wo er gelitten und vollendet und wo er den letzten Schlummer schläft.**) Denn ob er selbst sich auch bescheiden mochte mit dem Bewußtsein, den Besten seiner Zeit genügt zu haben — der Spruch der Nachwelt hat ihn für alle Zeiten in die Reihe derer gestellt, die nimmer sterben hienieden!

---

*) Es wurde daselbst durch Dr. Philipp Fiedler gestiftet.

**) Das von Donndorf modellirte Grabdenkmal auf dem Bonner Friedhof, zu dem ein 1873 veranstaltetes Schumann-Fest die Mittel geliefert hatte, ward am 2. Mai 1880 feierlich enthüllt.

Verzeichniß

der von

Robert Schumann

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

I. Compositionen.

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Thème sur le nom Abegg, var. p. le Piano. Serie VII, Nr. 1.
Op. 2. Papillons p. l. Piano seul. VII. 2.
Op. 3. Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini. VII. 3.
Op. 4. Intermezzi per il P. 2 Hefte. VII. 4.

---

*) Unter Bezugnahme auf Breitkopf u. Härtel's Gesammt-Ausgabe, deren Serien u. Nummern in römischen u. deutschen Ziffern angeführt werden.

Von populären Sammel-Ausgaben sind zu nennen:

Smtl. Clavierwerke (Quart- od. Octavausg.) in 6 Bdn. u. Suppl.: Concerte; Album, 63 Liederarr., Bearb. v. Symph., Ouvert., Quart., Quint., Peri, Manfred f. 2 u. 4 Hde. — 4händ. Orig.-Comp., Bearb. v. op. 9, 12, 15, 17, 21, 22, 28, Trios, Phant.-St., Märch. — And. u. Variat. f. 2 Cl. — Duos, Trios Quart., Quint. in Part. u. St. — Stl. Lieder f. 1 St. 4 Bde., f. 2 u. 4 St. — Peri, Adventl., Genoveva, Requiem f. Mign., Rose Pilgerfahrt, Manfred, Faust, Zigeunerleb. im Cl.-Ausz. u. St. — 1. u. 4. Symph., Conc., Concertst., Peri in Part. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Smtl. Cl.-Comp. 5 Bde., Album, Bearb. v. Liedern op. 25, 39, 42, 48 2c. (Kirchner), Symph., Ouvert., Quint. 2c. f. 2 Hde. — 4händ. Orig.-Comp., Bearb. v. Peri, Genoveva, Faust, Kammercomp., Symph. u. Ouvert. 2c., letztere auch f. 8 Hde. — And. u. Var. f. 2 Cl. — op. 73, 105, 121, 131 2c. f. Pfte. u. Viol. — op. 70, 73, 102, 129 f. Pfte. u. Vcll. — Trios, Phant.-St., Quart. op. 41 u. 47, Quint. in St. — Orgelfugen — Sämtl. Lieder, 3 Bde., Album 2c. Melodramen — Duette, Ges. f. Frauenst., Span. Liedersp., Span. Liebeslieder, Ges. f. gem. Chor, f. Männerch. — Requiem f. Mign., Königssohn, Minnespiel, Peri, Genoveva, Rose, Manfred, Faust in Cl.-Ausz. u. St. — letztere 5, 4 Symph., op. 52, 41 u. 54 i. Part. Leipzig, Peters.

Smtl. Cl.-Comp., 9 Bde., Album, Bearb. v. Liedern, Symph. u. Ouvert. f. 2 u. 4 Hde., 4 händ. Orig.-Comp. — Orgelfugen — Son. 2c. f. Pfte. u. Viol. od. Vcll. — Trios, Quart., Quint. — Smtl. Lieder 6 Bde., Duette, mehrst. Ges. — Peri, Rose, Manfred, Faust, Zigeunerleb. in St. Braunschweig, Litolff.

Op. 5. Impromptus über ein Thema von Clara Wieck f. Pfte. VII. 5.
Op. 6. Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke f. Pfte. VII. 6.
Op. 7. Toccata p l. P. VII. 7.
Op. 8. Allegro p. l. P. VII 8.
Op. 9. Carnaval. Scènes mign. p. l. P. VII. 9.
Préambule — Pierrot — Arlequin — Valse noble — Eusebius — Florestan — Coquette — Replique — Sphinxes — Papillons — A. S. C. H. S. C. H. A. — Chiarina — Chopin — Estrella — Reconnaissance — Pantalon et Colombine — Valse allemande — Aveu — Promenade — Pause — Marche des „Davidsbündler" contre les Philistins.
Op. 10. 6 Etudes de concert p. l. Piano d'après des Caprices de Paganini. VII. 10.
Op. 11. Grande Sonate (Fis-moll) p. l. Piano. VII. 11.
Op. 12. Phantasiestücke f. Pfte. 2 Hfte. VII. 12.
I. Des Abends — Aufschwung — Warum? — Grillen. II. In der Nacht — Fabel — Traumeswirren — Ende vom Lied.
Op. 13. Etudes en forme de Variations („Etudes symphoniques") p. l. Piano. VII. 13.
Op. 14. Troisième gr. Sonate (F-moll, Concert sans Orch.) p. l. Piano. VII. 14.
Op. 15. Kinderscenen. Leichte Stücke f. Pfte. VII. 15.
Von fremden Ländern u. Menschen — Curiose Geschichte — Hasche-Mann — Bittendes Kind — Glückes genug — Wichtige Begebenheit — Träumerei — Am Kamin — Ritter vom Steckenpferd — Fast zu ernst — Fürchtenmachen — Kind im Einschlummern — Der Dichter spricht.
Op. 16. Kreisleriana. Phantasien f. Pfte. VII. 16.
Op. 17. Phantasie (C-dur) f. Pfte. VII. 17.
Op. 18. Arabeske f. Pfte. VII. 18.
Op. 19. Blumenstück f. Pfte. VII. 19.
Op. 20. Humoreske f. Pfte. VII. 20.
Op. 21. Novelletten f. Pfte. 4 Hefte. VII. 21.
Op. 22. Sonate Nr. II. (G-moll) f. Pfte. VII. 22.
Op. 23. Nachtstücke f. Pfte. VII. 23.
Op. 24. Liederkreis v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 1.

Cl.-Comp., 38 Liedertransscr. (Reinecke) — 4händ. Orig.-Comp. u. Bearb. — op. 46 f. 2 Cl. Dass. bearb. f. Pfte. u. Viol., od. Viola od. Vcll. — Trio op. 80. — Lieder, Duette, mehrst. Gesänge. Leipzig, Schuberth.

Smtl. Clavierwerke 11 Bde. (Bischoff.) 4 händ. Comp., And. u. Var. f. 2 Cl. — 109 Lieder, 2 Albums, 34 Duette. Leipzig, Steingräber.

Cl.-Comp. 10 Bde. (Neitzel) Cöln, Tonger.

Neues Album f. Pianofortespieler. Berlin, Simrock.

Album, 50 Lieder als Clavierstücke bearb. v. Geißler. Leipzig, Kistner.

Schumann-Liederbuch f. 1. Singst. m. Pfte. Leipzig, Senff.

Lieder-Album (große u. kl. Ausg.), Duett-Album 1 u. II. (Jansen.) Hamburg, Pohle.

Morgens steh' ich auf — Es treibt mich hin — Ich wandelte unter Bäumen — Lieb' Liebchen — Schöne Wiege meiner Leiden — Warte, warte wilder Schiffmann. — Berg' u. Burgen schaun — Anfangs wollt' ich fast — Mit Myrten u. Rosen.

Op. 25. Myrten. Liederkreis v. Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns u. Mosen, f. Gesang u. Pfte. 4 Hefte. XIII, 2.
I. Widmung — Freisinn — Der Nußbaum — Jemand — Zwei Lieder. II. Die Lotosblume — Talismane — Lied der Suleika — Die Hochländer-Wittwe — Lieder der Braut. III. Hochländers Abschied — Hochl. Wiegenlied — Aus den hebräischen Gesängen — Räthsel — Zwei venet. Lieder. IV. Hauptmanns Weib — Weit, weit — Was will die einsame Thräne — Niemand — Im Westen — Du bist wie eine Blume — Aus den östlichen Rosen — Zum Schluß. Dies. f. Pfte. übertr. von Th. Kirchner. Nr. 1 v. Fr. Liszt. Nr. 1, 7, 24, 25, 11, 12, 14, 3 v. Reinecke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 26. Faschingsschwank a. Wien. Phantasiebilder f. Pfte. VII, 24.

Op. 27. Lieder u. Gesänge (1. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 3.
Sag' an, o lieber Vogel — Dem rothen Röslein — Was soll ich sagen — Jasminstrauch — Nur ein lächelnder Blick. Nr. 2 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig, Schuberth.

Op. 28. Drei Romanzen f. Pfte. VII, 25.

Op. 29. Drei Gedichte v. Geibel f. mehrst. Gesang m. Pfte. X, 5.
Ländl. Lied f. 2 Sopr. — Lied f. 3 Sopr. — Zigeunerleben f. kl. Chor, Triangel u. Tambourin ad libit.
Nr. 3 f. kl. Orch. instr. v. Grädener. Leipzig, Rieter Biedermann. Desgl. f. Männerchor m. 4 h. Clavierbegl v. Herbeck.

Op. 30. Drei Gedichte v. Geibel f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 4.
Der Knabe mit dem Wunderhorn — Der Page — Der Hidalgo.

Op. 31. Drei Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 5.
Die Löwenbraut — Die Kartenlegerin — Die rothe Hanne.

Op. 32. Vier Clavierstücke. Scherzo, Gigue, Romanze u. Fughette. VII, 26.

Op. 33. Sechs Lieder f. 4 stimm. Männergesang, XI, 1.
Der träumende See — Die Minnesänger — Die Lotosblume — Der Zecher als Doctrinär — Rastlose Liebe — Frühlingsglocken.
Nr. 1, 2 u. 5 f. 1 Singst. m. Pfte. übertr. v. C. Reinecke. Nr. 6, 3 u. 4 als Duette von demselben.

Op. 34. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. X, 1.
Liebesgarten — Liebhabers Ständchen — Unter'm Fenster — Familiengemälde.

Op. 35. Zwölf Gedichte v. Just. Kerner f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 6.

I. Lust der Sturmnacht — Stirb' Lieb u. Freud — Wanderlied — Erstes Grün — Sehnsucht nach der Waldgegend. II. Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes — Wanderung — Stille Liebe — Frage — Stille Thränen — Wer machte dich so krank? — Alte Laute.

Op. 36. Sechs Gedichte v. Reinick f. 1 Sopr.- od. Tenorst. m. Pfte. XIII, 7.

Sonntags am Rhein — Ständchen — Nichts Schöneres — An den Sonnenschein — Dichters Genesung — Liebesbotschaft.

Nr. 4 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig, Schuberth.

Op. 37. Zwölf Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, f. Gesang u. Pfte. v. Rob. u. Clara Schumann. 2 Hfte. XIII, 8. (Nr. 2, 4 u. 11 v. Clara.)

I. Der Himmel hat eine Thräne geweint — Er ist gekommen — O ihr Herren — Liebst du um Schönheit — Ich hab' in mich gesogen — Liebste, was kann denn — Schön ist das Fest. II. Flügel! Flügel! — Rose, Meer u. Sonne — O Sonn', o Meer — Warum willst du — So wahr die Sonne scheinet.

Nr. 11 f. Pfte. übertragen v. Fr. Liszt. Breitkopf & Härtel.

Op. 38. Symphonie (Nr. I. B-dur) f. großes Orch. I, 1.

Op. 39. Liederkreis. 12 Ges. v. Eichendorff f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 9.

In der Fremde — Intermezzo — Waldesgespräch — Die Stille — Mondnacht — Schöne Fremde — Auf einer Burg — In der Fremde — Wehmuth — Zwielicht — Im Walde — Frühlingsnacht.

Dies. f. Pfte. allein übertr. v. Th. Kirchner. Desgl. Nr. 12 v. Fr. Liszt. Leipzig, Peters.

Op. 40. Fünf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 10.

Märzveilchen — Muttertraum — Der Soldat — Der Spielmann — Verrathene Liebe.

Op. 41. Drei Quartette (A-moll, F- u. A-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. IV.

Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. O. Dresel. Breitkopf & Härtel.

Op. 42. Frauenliebe u. Leben. Liedercyclus v. Chamisso, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 11.

Seit ich ihn gesehn — Er, der Herrlichste — Ich kann's nicht fassen — Du Ring an meinem Finger — Helft mir, ihr Schwestern — Süßer Freund — An meinem Herzen — Nun hast du mir.

Dies. f. Pfte. allein übertr. v. Th. Kirchner. Leipz. Peters.

Op. 43. Drei zweistimmige Lieder m. Pfte. X, 2.

Wenn ich ein Vöglein wär' — Herstlied — Schön Blümelein.

Op. 44. Quintett (Es-dur) f. Pfte., 2 Viol., Br. u. Vcll. V, I.
Dass. f. Pfte. z. 4 Hdn. übertr. v. Clara Schumann; f. Pfte. u. Viol. v. Hermann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 45. Romanzen u. Balladen (1. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 12.
Der Schatzgräber — Frühlingsfahrt — Abends am Strand.

Op. 46. Andante u. Variationen f. 2 Pfte. VI, 1.
Dass. f. 2 Pfte., 2 Vcll. u. Horn, XIV, 1.
Dass. f. 1 Pfte. allein v. Jul. Schäffer.

Op. 47. Quartett (Es-dur) f. Pfte., Viol., Viola u. Vcll. V. 2.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. C. Reinecke; desgl. v. J. Brahms.

Op. 48. Dichterliebe. Liedercyclus v. Heine, f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIII, 13.
I. Im wunderschönen Monat Mai — Aus meinen Thränen — Die Rose, die Lilie — Wenn ich in deine Augen seh — Ich will meine Seele — Im Rhein, im heiligen Strome — Ich grolle nicht — Und wüßten's die Blumen. II. Das ist ein Flöten — Hör' ich ein Liedchen — Ein Jüngling liebt — Am leuchtenden Sommermorgen — Ich hab' im Traum — Allnächtlich im Traume — Aus alten Märchen — Die alten bösen Lieder.
Dass. f. Pfte. zu 2 Hdn. übertr. v. Kirchner. Peters.

Op. 49. Romanzen und Balladen (2. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 14.
Die beiden Grenadiere — Die feindlichen Brüder — Die Nonne.

Op. 50. Das Paradies u. die Peri. Dichtung aus Lalla Rookh v. Th. Moore, f. Solost., Chor u. Orch. IX, 1.

Op. 51. Lieder u. Gesänge (2. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 15.
Sehnsucht — Volksliedchen — Ich wandre nicht — Auf dem Rhein — Liebeslied.

Op. 52. Ouverture, Scherzo u. Finale (E-moll, Cis-moll, E-dur) f. Orch. II, 1.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Componisten. Kistner.

Op. 53. Romanzen u. Balladen (3. Heft) f. 1 Singst. mit Pfte. XIII, 16.
Blondel's Lied — Loreley — Der arme Peter.

Op. 54. Concert (A-moll) f. Pfte. m. Orch. III, 4.

Op. 55. Fünf Lieder von Burns f. gem. Chor. XII, 1.
Das Hochlandmädchen — Zahnweh — Mich zieht es — Die alte gute Zeit — Hochlandbursch.
Nr. 1, 3, 4, 5 f. Männerchor übertr. v. J. Stern.
Nr. 1 u. 3 f. 1 Singst. m. Pfte. v. A. Holländer.

Op. 56. Studien f. den Pedalflügel. VII, 27.

Op. 57. Belsazar. Ballade v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 17.

Op. 58. Skizzen f. den Pedalflügel. VII, 28.

Op. 59. Vier Gesänge f. gem. Chor. XII, 2.

Nord oder Süd — Am Bodensee — Jägerlied — Gute Nacht.
Nr. 4 f. Männerch. übertr. v. Stern, Nr. 2 f. 1 Singst. m. Pfte. v. Holländer.

Op. 60. Sechs Fugen über BACH f. Org. od. Pfte. mit Pedal. VIII.

Op. 61. Zweite Symphonie (C-dur) f. gr. Orch. I, 2.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Componisten.

Op. 62. Drei Gesänge f. Männerchor. XI, 2.
Der Eidgenossen Nachtwache — Freiheitslied — Schlachtgesang.

Op. 63. Trio (D-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V, 3.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Ernst Naumann. Breitkopf & Härtel.

Op. 64. Romanzen u. Balladen (4. Hft.) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 18.
Die Soldatenbraut — Das verlassene Mägdelein — Tragödie.

Op. 65. Ritornelle v. Rückert in canonisch. Weisen f. mehrst. Männergesang. XI, 3.
Die Rose stand im Thau — Laßt Lautenspiel — Blüth' oder Schnee — Gebt mir zu trinken — Zürne nicht — In Sommertagen — In Meeres Mitten.

Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus f. Pfte. zu 4 Hdn. VI, 2.
Dies. f. Orchester übertr. v. C. Reinecke. Kistner.

Op. 67. Romanzen u. Balladen f. Chor. (1. Heft.) XII, 3.
Der König v. Thule — Schön Rothtraut — Haidenröslein — Ungewitter — John Anderson.

Op. 68. Album f. d. Jugend. 43 Clavierstücke. VII, 29.
I. Melodie — Soldatenmarsch — Trällerliedchen — Choral — Stückchen — Armes Waisenkind — Jägerliedchen — Wilder Reiter — Volksliedchen — Fröhlicher Landmann — Sicilianisch — Knecht Ruprecht — Mai, lieber Mai — Kleine Studie — Frühlingsgesang — Erster Verlust — Kleiner Morgenwanderer — Schnitterliedchen. II. Kleine Romanze — Ländliches Lied — C-dur — Rundgesang — Reiterstück — Ernteliedchen — Nachklänge a. d. Theater — F-dur — Canonisches Liedchen — Erinnerung — Fremder Mann — F-dur — Kriegslied — Sheherazade — Weinleselied — Thema — Mignon — Lied ital. Marinari — Matrosenlied — Winterszeit I. u. II. — Kleine Fuge — Nordisches Lied — Figurirter Choral — Sylvesterlied.

Op. 69. Romanzen f. Frauenst. (1. Heft) m. Pfte. ad lib. X, 6.
Tambourinschlägerin — Waldmädchen — Klosterfräulein — Soldatenbraut — Meerfey — Die Kapelle.

Op. 70. Adagio u. Allegro f. Pfte. u. Horn (ad lib. Vcell. od. Viol.). V, 8.

Op. 71. Adventlied v. Rückert f. Sopr.-Solo u. Chor m. Orch. IX, 2.

Op. 72. Vier Fugen f. Pfte. VII, 30.

Op. 73. Phantasiestücke f. Pfte. u. Clar. (od. Viol. od. Vcell.) V, 9.
Op. 74. Spanisches Liederspiel. Cyclus v. Ges. a. d. Span. f. 1 u. mehrere Singst. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. X, 8.
Erste Begegnung — Intermezzo — Liebesgram — In der Nacht — Es ist verrathen — Melancholie — Geständniß — Botschaft — Ich bin geliebt.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. S. Jadassohn. Kistner,
Op. 75. Romanzen u. Balladen f. Chor (2. Heft). XII, 4.
Schnitter Tod — Im Walde — Der traurige Jäger — Der Rekrut — Vom verwundeten Knaben.
Op. 76. Vier Märsche (Es-dur, G-moll, B- u. Es-dur) f. Pfte. VII, 31.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Th. Kirchner. Kistner.
Op. 77. Lieder u. Gesänge (3. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 19.
Der frohe Wandersmann — Mein Garten — Geisternähe — Stiller Vorwurf — Aufträge.
Op. 78. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. X, 3.
Tanzlied — Er u. Sie — Ich denke dein — Wiegenlied.
Op. 79. Lieder-Album f. d. Jugend, XIII, 20.
Der Abendstern — Schmetterling — Frühlingsbotschaft — Frühlingsgruß — Vom Schlaraffenland — Sonntag — Zwei Zigeunerliedchen — Des Knaben Berglied — Mailied — Käuzlein — Hinaus — Der Sandmann — Marienwürmchen — Die Waise — Das Glück — Weihnachtslied — Die wandelnde Glocke — Frühlingslied — Frühlings Ankunft — Die Schwalben — Kinderwacht — Des Sennen Abschied — Er ist's — Spinnelied — Des Buben Schützenlied — Schneeglöckchen — Lied Lynceus des Thürmers — Mignon.
Nr. 17, 18, 20, 23, 24 f. Pfte. übertr. v. Liszt. Breitk & H.
Op 80. Zweites Trio (F-dur) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 4.
Op. 81. Genoveva. Oper in 4 Act. nach Tieck u. Hebbel. IX. 3. Clavierausz. v. Cl. Schumann, u. z. 4 Hdn. v. Bargiel. Peters.
Op. 82. Waldscenen. 9 Clavierstücke. VII. 32.
Eintritt — Jäger auf der Lauer — Einsame Blumen — Verrufene Stelle — Freundliche Landschaft — Herberge — Vogel als Prophet — Jagdlied — Abschied.
Op. 83. Drei Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 21.
Resignation — Die Blume der Ergebung — Der Einsiedler.
Op. 84. Beim Abschied zu singen, f. Chor mit Blasinstr. od. Pfte. IX. 4.
Op. 85. Zwölf 4händ. Clavierstücke. VI. 3.
Geburtstagsmarsch — Bärentanz — Gartenmelodie — Beim Kränzewinden — Kroatenmarsch — Trauer — Turniermarsch — Reigen — Am Springbrunnen — Versteckens — Gespenstermärchen — Abendlied.

Nr. 12 f. Viol. m. Orch. od. Pfte. v. Joachim, f. Pfte. allein v. Reinecke; f. Streichquart. v. C. Schröder. Schuberth.
Op. 86. Concertstück (F-dur) f. 4 Hörner u. gr. Orch. III. 3.
Op. 87. Der Handschuh, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 22.
Op. 88. Phantasiestücke f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 6.
Romanze — Humoreske — Duett — Finale.
Op. 89. Sechs Gesänge v. W. v. d. Neun. f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 23.
Es stürmt am Abendhimmel — Heimliches Verschwinden — Herbstlied — Abschied vom Walde — In's Freie — Röselein.
Op. 90. Sechs Gedichte v. N. Lenau u. Requiem f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 24.
Lied eines Schmiedes — Meine Rose — Kommen u. Scheiden — Die Sennin — Einsamkeit — Der schwere Abend — Requiem.
Op. 91. Romanzen f. Frauenst. (2. Heft) m. Pfte. ad lib. X. 7.
Rosmarin — Jägers Wohlgemuth — Der Wassermann — Das verlassene Mägdlein — Der Bleicherin Nachtlied — In Meeres Mitten.
Op. 92. Introduction u. Allegro appassionato. Concertstück f. Pfte. m. Orch.. III. 5.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. E. Naumann. Breitk. & H.
Op. 93. Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal" f. doppelten Männerchor m. Org. ad lib. IX. 5.
Op. 94. Drei Romanzen f. Hoboe, ad lib. Viol. od. Clar. V. 13.
Op. 95. Drei Gesänge aus Byron's hebr. Gesängen f. 1 Singst. m. Harfe od. Pfte. XIII. 25.
Die Tochter Jephta's — An den Mond — Dem Helden.
Op. 96. Lieder u. Gesänge (4. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 26.
Nachtlied — Schneeglöckchen — Ihre Stimme — Gesungen — Himmel u. Erde.
Op. 97. Dritte Symphonie (Es-dur) f. gr. Orch. I. 3.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. C. Reinecke. Simrock.
Op. 98a. Lieder u. Gesänge (Mignon's, des Harfners u. Philinen's) aus Goethe's W. Meister, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 27.
Kennst du das Land — Was hör' ich draußen — Nur wer die Sehnsucht kennt — Wer nie sein Brod — Heiß' mich nicht reden — Wer sich der Einsamkeit ergiebt — Singet nicht in Trauertönen — An die Thüren — So laßt mich scheinen.
Nr. 3 u. 8 f. Pfte. übertr. v. Liszt. Breitk. & Härtel.
Op. 98b. Requiem f. Mignon aus Goethe's W. Meister, f. Chor, Solost. u. Orch. IX. 6.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Jadassohn. Breitk. & H.
Op. 99. Bunte Blätter. 14 Stücke f. Pfte. VII. 33.
Drei Stücklein — Fünf Albumblätter — Novellette —

Präludium — Marsch — Abendmusik — Scherzo — Geschwindmarsch.
Nr. 11 u. 14 f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Th. Kirchner.

Op. 100. Ouverture zur Braut von Messina v. Schiller f. gr. Orch. II. 3.

Op. 101. Minnespiel aus Rückert's Liebesfrühling, f. 1 u. mehrere Singst. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. X. 9.
Meine Töne — Liebster, deine Worte — Ich bin dein Baum — Mein schöner Stern — Schön ist das Fest — O Freund — Die tausend Grüße — So wahr die Sonne.

Op. 102. Fünf Stücke im Volkston f. Vcll. (od. Viol.) mit Pfte. V. 14.

Op. 103. Mädchenlieder v. E. Kulmann f. 2 Sopr. (od. Sopr. u. Alt) m. Pfte. X. 4.
Mailied — Frühlingslied — An die Nachtigall — An den Abendstern.

Op. 104. Sieben Lieder v. E. Kulmann f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 28.
Mond — Viel Glück zur Reise — Du nennst mich — Der Zeisig — Reich mir die Hand — Die letzten Blumen — Gekämpft hat meine Barke.

Op. 105. Sonate (A-moll) f. Pfte. u. Viol. V. 10.

Op. 106. Schön Hedwig v. Hebbel f. Declamation m. Pfte. XIII. 36.

Op. 107. Sechs Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 29.
Herzeleid — Die Fensterscheibe — Der Gärtner — Die Spinnerin — Im Wald — Abendlied.

Op. 108. Nachtlied von Hebbel f. Chor u. Orch. IX. 7.

Op. 109. Ballscenen. 9 charakt. St. f. Pfte. zu 4 Hdn. VI. 4.
Préambule — Polonaise — Walzer — Ungarisch — Française — Mazurka — Ecossaise — Walzer — Promenade.

Op. 110. Drittes Trio (G-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 5.

Op. 111. Drei Phantasiestücke f. Pfte. VII. 34.

Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach e. Dichtung v. M. Horn, f. Solost., Chor u. Orch. IX. 8.

Op. 113. Märchenbilder f. Pfte. u. Viola (od. Viol). V. 12.
Dies. f. Orch. bearb. v. Erdmannsdörfer. Luckhardt.

Op. 114. Drei Lieder f. 3 Frauenst. m. Pfte. X. 10.
Nänie — Triolett — Spruch.

Op. 115. Manfred. Dram. Gedicht in 3 Abth. v. Byron, m. Musik. IX. 9.
Ouverture f. Pfte. zu 4 Hdn. v. C. Reinecke, u. zu 2 Hdn. v. Comp.; f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. v. Hermann. Breitkopf & Härtel.

Op. 116. Der Königssohn. Ballade v. Uhland, f. Solost., Chor u. Orch. IX, 10.

Op. 117. Vier Husarenlieder v. Lenau f. Bar. m. Pfte. XIII, 30.
Der Husar — Der leidige Frieden — Den grünen Zeigern — Da liegt der Feinde gestreckte Schaar.

Op. 118. Drei Claviersonaten f. die Jugend (G-, D-, C-dur) VII, 35.
Op. 119. Drei Gedichte v. Pfarrius f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 31.
Die Hütte — Warnung — Der Bräutigam u. d. Birke.
Op. 120. Symphonie (Nr. IV, D-moll) f. gr. Orch. I, 4.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Componisten.
Op. 121. Zweite große Sonate (D-moll) f. Viol. u. Pfte. V, 11.
Op. 122I. Ballade vom Haideknaben v. Hebbel, f. Declam. u. Pfte. XIII, 37.
Op. 122II. Die Flüchtlinge v. Shelley, f. Declam. u. Pfte. XIII, 37.
Op. 123. Fest-Ouverture m. Gesang üb. d. Rheinweinlied f. Orch. u. Chor. II, 5.
Op. 124. Albumblätter. 20 Clavierstücke. VII, 36.
Impromptu — Leides Ahnung — Scherzino — Walzer — Phantasietanz — Wiegenliedchen — Ländler — Leid ohne Ende — Impromptu — Walzer — Romanze — Burla — Larghetto — Vision — Walzer — Schlummerlied — Elfe — Botschaft — Phantasiestück — Canon.
Op. 125. Fünf heitere Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 32.
Die Meerfee — Husarenabzug — Jung Volker's Lied — Frühlingslied — Frühlingslust.
Op. 126. Sieben Clavierstücke in Fughettenform. VII, 37.
Op. 127. Lieder u. Gesänge v. Kerner, Heine, Strachwitz u. Shakespeare, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 33.
Sängers Trost — Dein Angesicht — Es leuchtet meine Liebe — Mein altes Roß — Schlußlied des Narren.
Op. 128. Ouverture zu Shakespeare's J. Cäsar. II, 6.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. W. Bargiel. Litolff.
Op. 129. Concert (A-moll) f. Vcll. m. Orch. III, 2.
Op. 130. Kinderball. 6 leichte Tanzst. zu 4 Hdn. f. Pfte. VI, 5.
Polonaise — Walzer — Menuett — Ecossaise — Française — Ringelreihe.
Op. 131. Phantasie (A-moll) f. Viol. m. Orch. od. Pfte. III, 1.
Op. 132. Märchenerzählungen. 4 St. f. Clar. (od. Viol.), Viola u. Pfte. V, 7.
Dies. f. Pfte. bearb. von L. Stark. Breitkopf & Härtel.
Op. 133. Gesänge der Frühe. 5 St. f. Pfte. VII, 38.
Op. 134. Concert-Allegro mit Introduction (D-moll) f. Pfte. m. Orch. III, 6.
Op. 135.*) Gedichte d. König. Maria Stuart, in Musik ges. XIII, 34.
Abschied v. Frankreich — Nach der Geburt ihres Sohnes — An die Königin Elisabeth — Abschied von der Welt — Gebet.
Op. 136. Ouverture zu Goethe's Hermann u. Dorothea f. Orch. II, 7.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Componisten. Rieter-B.

---

*) Die Werke nach op. 135 wurden erst nach Schumann's Tode veröffentlicht.

Op. 137. Jagdlieder f. 4 stimm. Männerchor. (m. Hörn. ad lib.) IX, 11.

Op. 138. Spanische Liebeslieder. Ein Cyclus v. Ges. f. 1 u. mehrere St. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. zu 4 Hdn. X, 11.
I. Vorspiel — Tief im Herzen — O wie lieblich — Bedeckt mich mit Blumen — Flutenreicher Ebro. II. Intermezzo — Weh, wie zornig — Hoch, hoch — Blaue Augen — Dunkler Lichtglanz.
Dies. f. Pfte. allein übertr., Nr. 5 f. 4 Hde. v. Th. Kirchner.

Op. 139. Des Sängers Fluch. Ball. n. Uhland bearb. v. R. Pohl, f. Solost., Chor u. Orch. IX, 12.

Op. 140. Vom Pagen u. der Königstochter. 4 Ball. v. Geibel f. Solost., Chor u. Orch. IX, 13.

Op. 141. Vier doppelchör. Gesänge. XII, 35.
An die Sterne — Ungewisses Licht — Zuversicht — Talismane.

Op. 142. Vier Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIII, 35.
Trost im Gesang — Lehn' deine Wang' — Mädchen-Schwermuth — Mein Wagen rollet langsam.

Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ball. n. Uhland bearb. v. Hasenclever, f. Männerst., Solo, Chor u. Orch. IX, 14.

Op. 144. Neujahrslied v. Rückert f. Chor mit Orch. IX, 15.

Op. 145. Romanzen u. Balladen f. Chorgesang. (3. Heft.) XII, 6.
Der Schmied — Die Nonne — Der Sänger — John Anderson — Romanze vom Gänsebuben.

Op. 146. Romanzen u. Balladen f. Chorgesang. (4. Heft.) XII, 7.
Brautgesang — Bänkelsänger Willie — Der Traum — Sommerlied — Das Schifflein.

Op. 147. Messe f. 4stimm. Chor m. Orch. IX, 16.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Fr. Wüllner. Rieter-B.

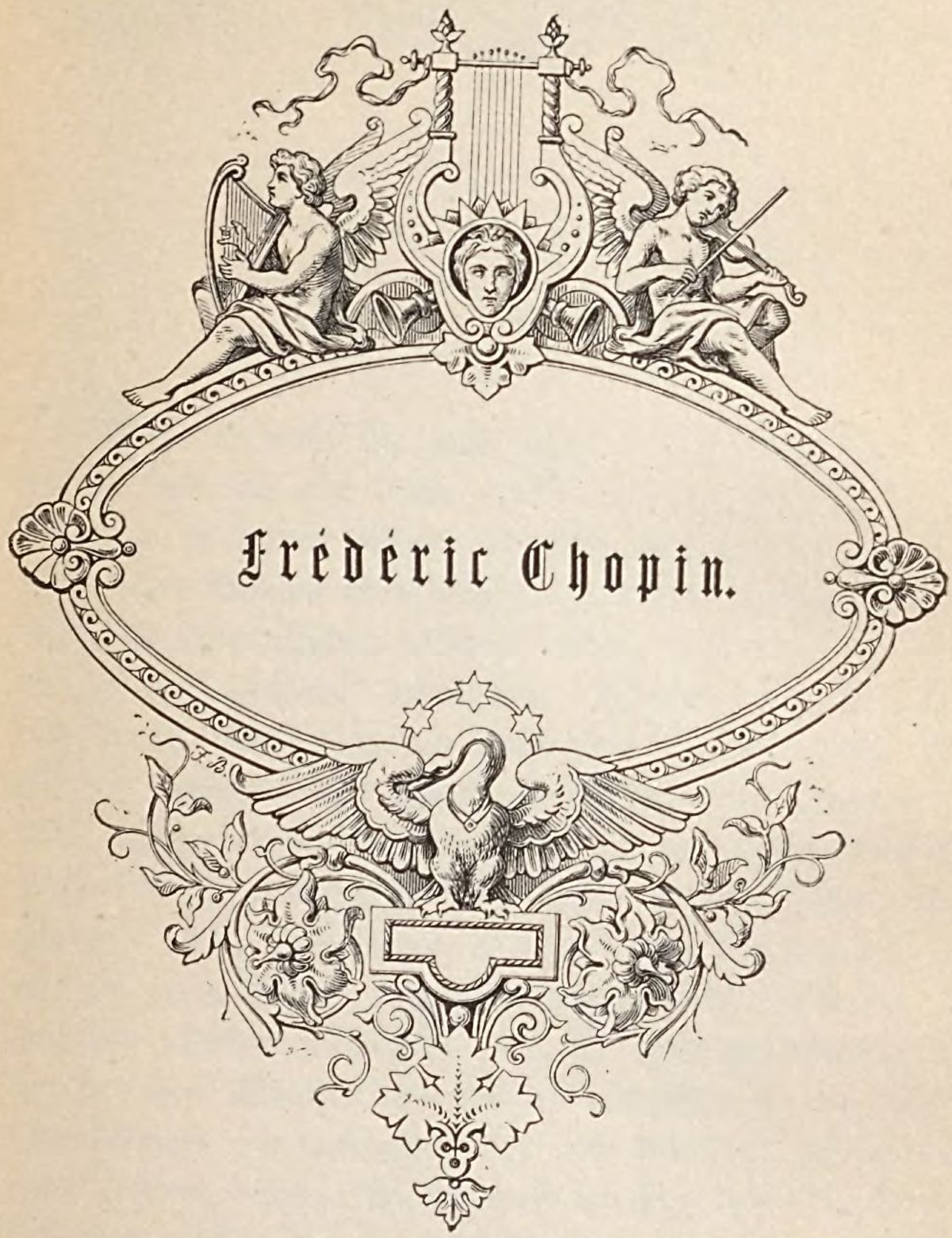
Op. 148. Requiem f. Chor. u. Orch. IX, 17.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

Scenen aus Goethe's Faust f. Solost., Chor u. Orch. 3 Abth. IX, 18.
Ouverture f. Pfte. zu 2 Hdn. v. Comp., u. zu 4 Hdn. v. Bargiel.
Der deutsche Rhein, f. 1 Singst. u. Chor m. Pfte. X, 12.
Soldatenlied, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII, 38.
An Anna, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV, 2.
Im Herbst, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV, 3.
Hirtenknabe, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV, 4.
Sommerruh, f. 2 Singst. m. Pfte. XIV, 5.
Symph. Etüden f. Pfte. zu op. 13. (5 Var.) XIV, 6.
Scherzo f. Pfte. zu op. 14. XIV, 7.
Presto f. Pfte. zu op. 22. XIV, 8.
Thema Es-dur f. Pfte. XIV, 9.
Canon über „An Alexis". Leipzig, Kahnt.
Sechs Sonaten f. Viol. v. J. S. Bach mit hinzugef. Pfte.-Begleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

II. Schriften.

Ges. Schriften über Musik u. Musiker. 2 Bde. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Jugendbriefe. Nach d. Originalen mitgeth. v. Clara Schumann. 2. Aufl. Ebd. 1886.
Briefe. Neue Folge. Herausgeg. v. G. Jansen. Ebd. 1886.



Frédéric Chopin.

Wenn es wahr ist, jenes Wort des Dichters, das einen frühen Tod als eine Gabe preist, mit der die Götter ihre Lieblinge zu segnen pflegen, so muß es scheinen, als sei es unter allen Künsten vornehmlich eine, deren Jünger sich der Gunst der Himmlischen rühmen dürfen: jene eine, die wir so oft als die „göttliche" bezeichnen. Schauen wir uns um in dem Kreise unserer großen Tonmeister, so fällt unser Blick auf gar manche edle, jugendliche Gestalt, die inmitten der Blüte ihres Lebens und Schaffens, in der vollen Schönheit ihres Daseins hinweggenommen ward von der Stätte ihres Wirkens. Wir aber klagen ob solch' frühen Hingangs, den wir als einen Verlust empfinden für die Welt der Kunst, und statt den glücklich zu preisen, den ein gnädiges Geschick vor der Zeit den Kämpfen und Nöthen entrückte, die der Sterblichen keinem, am wenigsten aber dem Künstler hienieden erspart bleiben, trauern wir vielmehr um ihn, dem es nicht vergönnt sein sollte, die hohe Mission zu vollenden, die seinem Leben zuertheilt ward, und unsere Klagen und Thränen werden zur Strahlenkrone und zum Demantschein, mit dem wir so gern das Bild der Frühvollendeten verklären.

Auch das Bild Frédéric Chopin's gehört in die Reihe jener Lichtgestalten, die wir uns gewöhnt haben, im Verklärungsscheine ihres frühen Todes zu betrachten. Und mit Recht. Vom Zauber einer ewigen Jugend umflossen, von unaussprechlicher Anmuth und Liebenswürdigkeit erfüllt, übt es eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den Beschauer und läßt uns in ihm eine der idealsten Erscheinungen erkennen, die die Geschichte der Tonkunst aufzuweisen hat. Nicht mit den titanenhaften Gestalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unserer musikalischen Heroen dürfen wir ihn vergleichen, dessen Schaffensweise keinen Aufschwung im großen Stile jener kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast — nichts weiter; freilich dies alles in hochbedeutungsvoller, genialischster Art. In engen Grenzen verharrte sein künstlerisches Genie. Im weiten Reich seiner Kunst ergriff er nur von dem Gebiet der Claviermusik Besitz. Aber innerhalb desselben schaltete er als Künstler von Gottes Gnaden. Zum Verhängniß ward ihm nur, daß ihm kein gesundes Gleichgewicht zwischen Leib und Seele beschieden war. Daß sein zarter Körper den Anforderungen seiner kühnen Einbildungskraft, seines stolzen, leidenschaftlichen Empfindens nicht immer genugzuthun vermochte, daß sein Können mannigfach zurückblieb hinter seinem Wollen und Streben, das bildet die Tragik in Chopin's Leben, den Schlüssel für vieles, was sonst räthselhaft bliebe.

Seine Poesien und Träumereien gehören dem Reich der Romantik an, das schon mancher schöpferische Geist vor ihm betreten; aber in durchaus eigenthümlicher Weise weiß er dieselben zu gestalten und ihnen jenes fremdartige charakteristische Gepräge zu verleihen, das sie vor allen anderen Erscheinungen

so bestimmt kennzeichnet. Mit dem vollen Bewußtsein der Rechte des Künstlers hat Chopin sich eine unumschränkte Freiheit und Selbständigkeit für sein Schaffen, sowol nach Form als nach Inhalt hin, zu wahren verstanden und indem er uns neue Ideen gab, auch eine neue Ausdrucksweise für dieselben zu geben gewußt. Allenthalben folgt er in freier Ursprünglichkeit dem Zug seines Genius, und dennoch sehen wir ihn nur selten die feine Linie überschreiten, die jenseits der Welt der Schönheit und des Lichtes liegt. Der göttliche Funke durchzieht in vollem, starkem Strom seine Werke und verleiht ihnen jenen seltsam leuchtenden Glanz, der uns ebenso blendet als entzückt, ebenso bannt als hinreißt; ob wir uns auch immerdar dessen bewußt bleiben, daß es die Macht eines Zauberers, nicht die Kraft eines Titanen ist, die uns gefesselt hält. „Chopin hat etwas vom Engel und der Fee“, wie Liszt so wahr sagt. Wie in einem Zauberlande fühlen wir uns unter dem Einfluß seiner ätherischen Gebilde. Alles um uns her ist Mondeshelle und Sternenglanz, Lilienduft und Nachtigallenklage; süße, berauschende Stimmen und Harmonien nehmen unsere Seele gefangen. Dann erlöschen plötzlich Mond und Sterne — alles ist still und nächtig, bis endlich ein Strahl des Lichts das Dunkel wiederum erhellt. Von dem taghellen freudigen Glanz des Sonnenlichts ist wenig zu spüren in Chopin's Tongestalten; es sind meist Nacht- und Nebelbilder, Morgen- und Abenddämmerungen, die er an uns vorüberziehen läßt. Es ist, als scheue sein empfindsames Wesen die grelle Beleuchtung des Tages, und sein träumerisches Gemüth wendet sich der Nacht zu, deren sanfter Schleier den Träumern hold ist.

So bilden Chopin's Schöpfungen eine Welt für sich. Von Universalität ist in ihnen keine Spur; sie sind im höchsten Grade

individuell, auch wenn sie sich nirgend losgelöst haben vom Boden der Zeit und der Heimat, dem sie entsprungen. Im Gegentheil: Chopin ist immerdar und bis zu seinem letzten Athemzug ein treues Kind seines Vaterlandes geblieben. Seine Werke sind ein Zeugniß dessen. In jedem derselben strömt ein lebendiger Zug jenes echt nationalen Elementes, in dem wir des Künstlers Lebens- und Leidenselement erkennen. Die Leiden und Freuden seines Volkes, dessen Charakter und Eigenthümlichkeiten finden sich widergespiegelt in jenen wunderbaren Tongebilden, in deren jedem sich, mehr oder minder verborgen, die Klage um das tragische Geschick seines unglücklichen Vaterlandes zu wiederholen scheint. Denn wer erkennte nicht auch in dem scheinbar heitersten derselben den Hauch von unbesiegbarer Schwermuth, der sich wie ein düsterer Schleier über jegliche seiner künstlerischen Aeußerungen breitet? All das still getragene Weh des reichen Dichterherzens, sein Leben und Hoffen, sein Lieben und Träumen, davon einst seine Lippen so beharrlich geschwiegen, hier ist es laut geworden; das einst so keusch verhüllte Geheimniß seines innersten Seelenlebens, hier hat es sich losgerungen und Gestalt gewonnen für den, der zu lesen und zu hören versteht. Nicht allen freilich ist es gegeben, den Offenbarungen eines Genius zu folgen, dem an Eigenartigkeit kein andrer vergleichbar ist. Zwar hat der ihr innewohnende wundersame Reiz Chopin's Kunstweise allenthalben Freunde und Liebhaber erweckt: man hört und spielt ihn viel auf deutschem wie fremdländischem Boden. Seiner intimen Kenner aber sind auch heute nur eine bescheidenere Zahl, und während der blendende Schimmer seines Colorits, die aristokratische Vornehmheit seines Ausdrucks auch den Oberflächlicheren widerstandslos gefangen nimmt, verstehen es nur wenige, diesen wundersamen Geist in seiner tiefsten

Tiefe zu erfassen, nach seinem vollen Werthe zu würdigen. Vollkommen heimisch geworden ist Chopin nicht auf deutscher Erde; mit seiner ausländischen Tournüre erscheint er mehr als ein Gast, denn als ein Zuunsgehöriger im Kreise unserer großen Musiker. Seine Empfindungsweise ist eben eine andere als die unsere. Selbst die den deutschen Idealismus so anheimelnde Welt der Romantik erscheint uns, von diesem individuellsten Geiste reproducirt, neu und fremdartig, und die uns so sympathische Weise stiller Träumerei gewinnt bei ihm eine veränderte Physiognomie. Chopin träumt mehr aus sich heraus, als in sich hinein, wie es deutsche und vornehmlich eines der deutschesten Meister, Robert Schumann's, Art. Mag es sein, daß man nicht allein mit Chopin's Leben, mit seiner Individualität und Nationalität vertraut sein, sondern auch eine ihm an poetischer Feinfühligkeit verwandte Natur haben muß, um die Liebes- und Schmerzenslaute zu verstehen, die seine Tondichtungen durchdringen. Genug, es finden sich unter uns, denen doch zumeist ein liebevolles Versenken in die Eigenthümlichkeiten fremder Nationen eigen, nur wenig Berufene, die diesen Einzigen entsprechend zu interpretiren vermögen. Einzelne Clavierspieler lieben es, vorzugsweise die elegante, graziös-coquette, andere die elegisch-träumerische, wieder andere die piquante, spirituelle Seite seines Wesens zur Geltung zu bringen; jenes seltsame Gemisch dieser verschiedenartigsten Eigenschaften aber, das gerade Chopin's Naturell bedingt, einheitlich zu verbinden und zugleich jener heißverzehrenden Leidenschaft gerecht zu werden, die, bald heimlich glühend, bald mächtig emporflammend, all seine Werke durchströmt, sind nur wenige im Stande. Und doch liegt eben in der Verbindung dieser scheinbar unversöhnlichen Gegensätze der geheimnißvolle Reiz dieser poetischen Individualität be-

gründet. Chopin ist süß und herbe, sanft und wild, leichtbeschwingt und tiefsinnig, schmelzend und funkensprühend zugleich; er weint, wenn er zu lächeln scheint, und führt uns zu den Bildern und Gestalten seines Lebens, wenn wir in einer andern Welt mit ihm zu weilen meinen. Er täuscht uns fortwährend über sich selbst; aber er belohnt den, der sich nicht täuschen läßt, mit einem vollen Blick in eine Fülle überschwänglichen Reichthums. Seine süßen Melodien schmeicheln sich leise in unser Herz; der wilde Sturm seiner Leidenschaft aber nimmt uns Sinn und Seele gefangen. So steht Frédéric Chopin als ein Zauberer vor uns, der seines Zaubers nicht entkleidet wird, auch wenn uns das Räthsel seines Seins und Schaffens gelöst erscheint im Hinblick auf sein und seines Volkes Leben und Leiden.

Frédéric François Chopin kam in Zelazowa Wola, einem unfern Warschau gelegenen Dorfe zur Welt, das der Gräfin Skarbek gehörte, bei der sein Vater, ein in Polen 1787 eingewanderter Franzose, als Erzieher ihres Sohnes lebte. Irrthümlich galt bald der 8. Februar 1810 — laut Fétis — bald der 1. März 1809 — laut Karasowski und Niecks, den Biographen des Meisters *) — als Chopin's Geburtstag. Erst die neuerliche Auffindung des Taufscheines, von der der Musikschriftsteller Alexander von Polinski in der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 6. April 1893 Kunde gab, klärte uns darüber auf, daß Chopin am 22. Februar 1810 geboren und am 23. April in der Kirche des Dorfes Brochow getauft wurde, in der seine Eltern, Nicolas Chopin (der Taufschein

*) Karasowski, Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Werke. 2 Bde. Dresden, Ries 1877. 2. Ausg. 1878.

Niecks, F. Chopin als Mensch u. als Musiker. 2 Bde. Deutsch v. Langhans. Leipzig, Leuckart. 1890.

schreibt Nicolai Choppen) und Justina de Krzyzanowska am 28. Juni 1806 getraut worden waren. Als Pathen sind die Gräfin Skarbek und Franz Grembicki genannnt. Im October 1810 übernahm der Vater die Professur der französischen Sprache bei dem neubegründeten Lyceum in Warschau und war daneben von 1812 an noch an der Artillerie- und Ingenieurschule thätig. Er und seine Gattin genossen so allgemeiner Achtung, daß viele der angesehensten polnischen Familien ihnen ihre Söhne zur Erziehung anvertrauten. Mit diesen gemeinsam wuchs Frédéric sammt seinen drei Schwestern — sie waren sämmtlich schriftstellerisch begabt und späterhin auch thätig — auf und empfing die sorgfältigste Ausbildung. Von Natur zart und schwächlich organisirt, zeigte er sich in den ersten Jahren seiner Kindheit so empfindlich gegen Musik, daß er, sobald er sie hörte, in Thränen ausbrach und man ihn nur mit Mühe zu beruhigen vermochte. Bald aber that sich eine so entschiedene Vorliebe für das Clavier bei ihm kund, daß man mit dem Beginn des Unterrichts nicht säumte und ihn der trefflichen Leitung des Böhmen Adalbert Zywny, eines eifrigen Anhängers Sebastian Bach's und der classischen Schule, übergab. Es währte nicht lang, so versuchte er zu componiren, und da er selbst noch nicht fähig war, seine Gedanken niederzuschreiben, brachte der Lehrer auf seine Bitten das, was er ihm vorspielte, auf's Papier. Seine ersten kindlichen Eingebungen nahmen die Form von Tänzen an. In Polonaisen, Mazurken, Walzern, einem Marsch, welchen er dem Großfürsten Constantin widmete, in dessen Gemahlin er eine seiner vornehmsten Gönnerinnen fand, und dessen kleiner Sohn Paul ihn gern zum Gesellschafter wählte, machte sich sein Schaffensdrang zuvörderst Luft. Als Clavierspieler debütirte er den 24. Februar 1818 auf Bitten des Dichters

Niemcewicz zuerst in einem Warschauer Wohlthätigkeitsconcert mit dem Concerte von Gyrowetz. Seitdem ward er der Liebling der hohen Aristokratie. Die hervorragendsten Persönlichkeiten der Hauptstadt, die Fürsten Czetwertynski, Czartoryski, Saphieha u. a., und mit ihnen die gefeiertsten Vertreterinnen einer Gesellschaft, deren Glanz, Anmuth und Liebenswürdigkeit zu jener Zeit einer weitverbreiteten Berühmtheit genoß, zogen ihn in ihre Kreise, der, voll natürlichen Tactgefühls, von früh auf an feinste Umgangsformen gewöhnt, sein Lebenlang eine unverhohlene Abneigung gegen schroffe oder wenig manierliche Menschen beibehielt. So erfuhr der an Schönheit des Geistes wie des Körpers gleich ausgezeichnete Knabe, der, wie uns erzählt wird, im Alter von fünfzehn Jahren die reizvolle Anmuth der Jugend mit dem Ernste des reiferen Alters verband, frühzeitig die Gunst jener eleganten Frauen, die es liebten, die magischen Rhythmen ihrer Tänze von seinen Händen erklingen zu hören. Angeregt durch die bunte, glänzende Welt um ihn her, ergriffen vom Zauber ihrer blendenden Erscheinungen, ließ er dann seine Phantasie ungehindert walten, und neue Tanzweisen gestalteten sich unter seinen Fingern. War er es doch auch, der die Tänze seines Volkes zu einer Höhe der Durchgeistigung emporgehoben, wie es vordem keiner vermocht. Mögen die Polonaisen Weber's, die Walzer Schubert's, die dem Tanz zuerst eine künstlerische Bedeutung gaben, immerhin nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben sein — er faßte das Wesen desselben mehr symbolisch. Er gab uns im Tanz mehr als einen blosen tönenden Begleiter rhythmischer Bewegung. Nur als Rahmen diente ihm derselbe für eine ihm zu Grunde gelegte höhere Idee und ward dessen ungeachtet doch nicht seines Charakters beraubt; ja zugleich mit dem specifisch national-polnischen Elemente verlieh er ihm

jenes höchst persönliche Etwas, daß seinen Kunstausdruck auf das bestimmteste kennzeichnet.

Das auffallende Compositionstalent seines Sohnes bestimmte den Vater, ihn durch Professor Josef Elsner, den Director des Warschauer Conservatoriums, in Harmonie und Contrapunkt unterweisen zu lassen. Dabei besuchte er seit 1824 das Lyceum, um einer allseitigen wissenschaftlichen Ausbildung theilhaftig zu werden. Bei seinen Schulkameraden erfreute er sich außerordentlicher Beliebtheit. Sein sprudelnder Uebermuth, sein satyrischer Sinn gefiel sich in allerlei Possen, insbesondere im Nachahmen und Carrikiren anderer. Seine mimische Kunst, seine Virtuosität im Verändern des Gesichtsausdruckes hoben George Sand, Liszt, Balzac und andere ja noch bei dem Manne bewundernd hervor. Bei den öfteren theatralischen Vorstellungen im Pensionate der Eltern machte sich sein schauspielerisches Talent und seine Improvisationsgabe geltend; verfaßte er doch auch für den Namenstag des Vaters 1824 gemeinschaftlich mit seiner jüngeren Schwester Emilie (die er schon 1827 verlor) ein einactiges Lustspiel in Versen: „Der Irrthum, oder der angebliche Spitzbube", das er mit seinen jugendlichen Genossen zur Aufführung brachte.

An die Wahl des Musikerberufes dachte man noch nicht: weder die Eltern noch er selbst ahnten seine künftige Meisterschaft. Systematischen Clavierunterricht hatte er nur bis zu seinem zwölften Jahre empfangen; dann war er sich selbst überlassen geblieben. Doch ging er seinen Weg so sicher, daß er sich im Frühjahr 1825 wiederum mit Glück in einem Warschauer Wohlthätigkeitsconcert hören lassen konnte, wobei die Kritik den „Reichthum musikalischer Ideen" anerkannte, „durch den sich seine freien Phantasien auszeichneten". Hatte die berühmte Catalani schon im Jahre 1820 ihrem Entzücken

über die Leistungen des zehnjährigen Knaben durch das Geschenk einer kostbaren Uhr Ausdruck verliehen, so ließ jetzt auch Kaiser Alexander I. von Rußland, dem während seines Aufenthalts in Warschau das Aeolomelodikon — ein orgelartiges Instrument — durch ihn vorgeführt wurde, in Anerkennung des jugendlichen Genius ihm einen Diamantring reichen.

Noch im selben Jahre gelangte Chopin's opus 1, das Rondo in C-moll, in den Druck, dem bald darauf sein op. 5, Rondeau à la Mazur, folgte. Seine Bestimmung zum Musiker war nun entschieden. Nach bestandenem Abiturientenexamen verließ er 1827 das Lyceum. Wiederholt schon hatten sich infolge seiner durch übereifrige Studien angegriffenen Gesundheit Erholungsreisen für ihn nöthig gemacht. Gern verbrachte er zumal immer einen Theil des Sommers auf dem Lande, wo sich ihm Gelegenheit bot, den bizarren und doch so hinreißenden Weisen des polnischen Volkes zu lauschen, das Gesang und Tanz wie kein anderes leidenschaftlich pflegte. Um gute Musik zu hören und mehrere der deutschen Musikgrößen kennen zu lernen, unternahm er im September 1828 einen ersten Ausflug nach Berlin. Bei einer Aufführung der Singacademie sah er daselbst Spontini, Zelter und Mendelssohn. Aber er hielt es, wie er schreibt, „nicht für schicklich, sich ihner selber vorzustellen", und sein Gönner Fürst Anton Radziwill, der Faust-Componist, auf dessen Vermittelung er gehofft hatte, war leider nicht in Berlin anwesend. Dagegen trat er zu Hummel, der ebenso wie Paganini 1829 nach Warschau kam und gleich Field erkennbaren Einfluß auf ihn übte, in angenehme Beziehungen.

Unvergleichlich ergebnißreicher als der Berliner Ausflug wurde für ihn eine Reise nach Wien, die er um die Mitte

des Juli 1829 antrat. Hier that er seinen ersten Schritt in die große musikalische Welt. Auf Andrängen des Musikverlegers Haslinger und mehrerer Aristokraten veranstaltete er am 11. und 18. August zwei musikalische Academien im kaiserlichen Opernhause, das ihm der Leiter desselben, Graf Gallenberg — der Gatte der von Beethoven angebeteten Gräfin Giulietta Guicciardi — zur Verfügung stellte. Der Vortrag seiner Variationen op. 2, des Krakowiak op. 14 und Improvisationen trugen ihm, wie er selbst in die Heimat berichtet, „stürmischen Beifall und zahlreiche Hervorrufe" ein. Auch die Wiener Musiker, die ihrem jungen Genossen auf's liebenswürdigste entgegenkamen, geizten mit ihrem Lobe nicht, und die Presse begrüßte Chopin als „Meister vom ersten Range", als „eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte". Verlautete überhaupt ein Einwand gegen sein Spiel, so war es der, daß es zu zart, zu sanft sei. Doch Chopin meinte: „Das ist meine Art zu spielen, die den Damen so sehr gefällt". „Er war", sagt sein ausgezeichneter Biograph Friedrich Niecks, — von dessen Forschungen die vorstehende Skizze vielfach Nutzen zog — „eben schon damals und wurde mit der Zeit noch mehr der Damen-Pianist par excellence."

Ueber Prag und Dresden, wo er mit dem Fugencomponisten Klengel und Morlacchi Beziehungen anknüpfte, kehrte er gegen Mitte September heim zu den Seinen.

Das kommende Jahr sollte ihn, nachdem er im März in Warschau wiederum zweimal concertirt und sein neues F-moll-Concert in die Oeffentlichkeit eingeführt hatte, auf Elsner's Rath nach Italien führen. Doch verzögerte er seine Abreise immer auf's neue. Die unruhige Lage Europas, die eigene Unentschlossenheit — eine seiner Charakter-Eigenthümlichkeiten — und wol mehr noch die Liebe zu einer jungen Bühnen-

sängerin, Constantia Gladkowska, die sein ganzes Herz erfüllte, machte ihm den Abschied schwer. Im Gedanken an sie, „seinen Friedensengel“, ist das Adagio seines F-moll-Concertes geschrieben, wie die Empfindungen für sie all seine Tonschöpfungen aus dieser Zeit durchdringen, obgleich er sie vor aller Augen wie ein Mysterium verborgen hielt und allein seinen vertrautesten Freunden, Titus Woyciechowski und Johann Matuszynski, sich offenbarte. Nach ihr sehnte er sich voll leidenschaftlicher Glut, als er sich endlich vo n ihr losgerissen hatte, und den Ring, den sie ihm beim Scheiden an die Hand gesteckt, hütete er als sein theuerstes Kleinod. „Sage ihr,“ schreibt er am Weihnachtsmorgen 1830 an Johann, „so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, daß nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße gestreut werd en soll. Aber alles dies ist noch zu wenig, und Du kannst ihr noch viel mehr von mir sagen.“

Bange Vorgefühle bedrängten ihn, noch bevor er der Heimat Lebewohl sagte. „Ich habe eine Ahnung,“ heißt es in einem Briefe vom 4. September, „daß ich Warschau verlassen werde, um nie wieder zurückzukehren. O wie traurig muß es sein, an irgend einer andern Stelle zu sterben, als da, wo man geboren ist!“

Am 11. October 1830 gab er in Warschau noch ein letztes Concert, in dem er sein E-moll-Concert und die Phantasie über polnische Weisen op. 13 spielte, bei welcher Gelegenheit auch seine Flamme, Constantia Gla dkowska, singend mitwirkte.

Endlich am 1. November erfolgte seine Abreise unter dem feierlichen Geleit von Freunden und Schülern des Conservatoriums, die ihm als Abschiedsgabe einen silbernen Becher, mit heimatlicher Erde gefüllt, darbrachten. Seine trüben

Ahnungen aber erfüllten sich — nie wieder sollte sein Fuß den Boden Polens betreten. Die Folgen der wenige Wochen später, am 29. November, ausbrechenden polnischen Revolution hielten ihn, obwol er selbst nicht an derselben betheiligt war, für alle Zukunft von seinem Vaterlande fern. Er konnte sich nicht entschließen, es anders wiederzusehen, als er es verlassen hatte. Lieber erduldete er freiwillig hinfort das harte Los der Verbannung, mit der Heimat zugleich der Geliebten und künftigen Gefährtin seines Lebens beraubt. Zwei Jahre später reichte Constantia einem andern Manne die Hand. Ihm aber hat das Schicksal niemals ein Glück geboten, wie er es an ihrer Seite geträumt. Auch eine andere, der er nachmals sein für weibliche Reize tief empfängliches Herz schenkte: die Schwester seiner Jugendfreunde, der drei Brüder Wodzinski, neigte seiner Werbung nicht ihr Ohr — sie zog vor, die Gattin des Grafen Skarbeck zu werden. Der Segen besitzender Liebe und eines häuslichen Herdes gehörte zu den Gütern, die das Leben dem vom Ruhm gekrönten Künstler versagte.

Bis Wien war er gekommen, als ihn die Kunde von dem für sein Vaterland so verhängnißvollen Ereigniß ereilte. Seinen Wunsch, sofort heimzukehren und sich am Feldzug zu betheiligen, mißbilligten seine Eltern; aber den Plan, nach Italien zu gehen, gab er nun auf und dehnte seinen Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt bis in den Sommer des nächstfolgenden Jahres aus. Doch nur zweimal während jener langen Zeit gab er dem Publikum Gelegenheit ihn zu hören. Verstimmt mußte er, der Reizbare, leicht Verletzte, gewahren, daß das ihm früher von seinen Kunstgenossen bezeugte Interesse erkaltet sei. Er hörte Thalberg — der, wie er schreibt, „famos spielt, aber nicht mein Mann ist" — des=

gleichen Döhler, Hummel, Aloys Schmitt, trat mit Carl Maria von Bocklet, Czerny, Abbé Stadler, mit dem Geiger Slavik, dem Cellisten Merk, dem Musikhistoriker Kiesewetter und vielen anderen in Verkehr, besuchte, seiner Neigung und Gewohnheit gemäß, viel Gesellschaften; aber er erregte nicht das Aufsehen, welches er zu erwarten berechtigt war. Deckte doch die Einnahme des Concerts, das er kurz vor seiner am 20. Juli 1831 erfolgenden Abreise veranstaltete, nicht einmal die Kosten.

In Paris gedachte er sein Glück zu versuchen. Da die Ausfertigung eines Passes dahin zu eben dieser Zeit großen Schwierigkeiten unterlag, ließ er sich denselben nach England visiren. „Passant par Paris à Londres“ lautete er. Ueber München, wo er am 28. August zum letzten Male in seinem Leben auf deutschem Boden öffentlich spielte, und Stuttgart nahm er seinen Weg und traf Ende September in Paris ein; freilich nicht „en passant“, wie er oft scherzend meinte, sondern für immerdar, wie es sein Schicksal gewollt. In der That scheint es nur zu natürlich, daß ein Land sich ihm als günstiges Terrain erwies, dem er seinem Ursprunge nach so nahe verwandt war; daß jene Weltstadt mit ihrer geistigen wie sinnlichen Verfeinerung, mit ihrem Reichthum an künstlerischen Berühmtheiten, ihrem Zusammenfluß an Bildungs- und Genußmitteln mannigfaltigster Art, ihre Anziehungskraft übte auf den empfänglichen Künstlergeist. Die Concerte, die er nach seiner Ankunft veranstaltete, gewannen ihm die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft sowol als seiner Kunstgenossen. Sein erstes Erscheinen im Pleyel'schen Saal am 26. Februar 1832 schon ward — wie Liszt als Augen- und Ohrenzeuge erzählt — von einem wahrhaften Beifallssturme begrüßt. Enthusiastisch hieß man ein Talent will-

kommen, das nach der ideellen, wie nach der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Phase zu begründen versprach, und gänzlich übertönt wurden vereinzelte Stimmen, welche, wie Field, von einem „talent de chambre de malade“ sprachen, oder gar, wie Kalkbrenner, dem fertigen Meister anriethen, noch einen dreijährigen Cursus bei ihm durchzumachen.

Sofort nahm er als Pianist wie als Lehrer einen der bevorzugtesten Plätze ein, ob er als Componist der weiteren musikalischen Welt auch erst 1833 bekannt wurde. Den Ersten seiner Kunst trat er nahe. Cherubini, Rossini, Paer, Baillot, Kalkbrenner, Liszt, Hiller, Mendelssohn, Franchomme, Berlioz, Bellini u. a., die Musiker mit großer Vergangenheit oder großer Zukunft, erkannten in ihm einen ihres Gleichen. Auch alle seine Landsleute, die sich in Paris gegenwärtig fanden, beeilten sich, Chopin's Bekanntschaft zu suchen und ihm die entgegenkommendste Aufnahme zu bereiten. Bald stand er in nahem und häufigem Verkehr mit dem Hause der Fürsten Czartoryski, Lubomirski, der Gräfinnen Komar, Plater und anderen, meist der Aristokratie seines Heimatlandes angehörigen Männern und Frauen, unter welchen letzteren vor allen die Gräfin Delphine Potocka zu nennen ist, die, um ihrer Schönheit und geistvollen Anmuth willen, als eine der bewundertsten Erscheinungen der vornehmen Welt gefeiert wurde. Ihr, deren Stimme und Talent einen unwiderstehlichen Zauber auf ihn übten, widmete er sein zweites Concert in F-moll, für dessen Adagio er selbst immerdar eine besondere Vorliebe bezeigte und das auch in Wahrheit zu den schönsten und erhabensten seiner Eingebungen zählt. Und ihre Stimme auch war es, die den Sterbenden noch entzücken sollte, als er Abschied von der Kunst und dem Leben nahm.

Selbst Aristokrat in Lebensgewohnheiten und Neigungen,

sodaß man ihn, wie es heißt, unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte, von früher Jugend auf mit der eleganten Ausdrucksweise des Salons vertraut, mit dem ausgebildetsten Geschmack und einem erstaunlichen Erfindungsreichthum begabt, blieb Chopin, der die Salonmusik — im höheren Sinne versteht sich — um eine Reihe ihrer auserlesensten, feinduftigsten Blüten vermehrte, der Liebling und Mittelpunkt aristokratischer Kreise, den die Frauen zumal mit ihrer Gunst freigebig beschenkten, wie sie auch mit Vorliebe seine Schülerinnen wurden. „Ich bewege mich in der vornehmsten Gesellschaft — unter Gesandten, Fürsten und Ministern", schreibt er im Januar 1833 einem polnischen Freund. Im Gegensatz zu anderen seiner Kunstgenossen bildeten die Triumphe, die er feierte, nicht die Klippe, an der zu scheitern er Gefahr gelaufen wäre. So glänzend sie auch waren, so vermochten sie doch keinen Moment lang ihn zu blenden oder zu berauschen; ohne Stolz, aber auch ohne falsche Bescheidenheit nahm er sie hin. Dennoch hinderte er selbst ihre öftere Wiederholung, indem er der Oeffentlichkeit nur selten Gelegenheit bot, ihn zu hören. Während der ersten Jahre seines Pariser Aufenthaltes bis 1835 trat er häufiger auf. Dann aber verstummte er für eine Reihe von Jahren, und die in seiner letzten Lebenszeit gegebenen Concerte belaufen sich auf wenig mehr als ein halb Dutzend. Alle, die ihn jemals zu hören das Glück hatten, stimmen in der entzückten Schilderung der wundersamen, weltentrückenden Wirkung seines Spiels überein, und wie der ihm wahlverwandte Liszt von der idealen Macht seiner Töne zeugt, bekennen auch die ihm fernerstehenden deutschen Meister Schumann und Mendelssohn, denen nur flüchtige Begegnungen mit ihm vergönnt waren, sich hingenommen von der „grundeigenthümlichen, einzigen"

Art seiner persönlichen wie künstlerischen Erscheinung. Hören wir freilich die tiefinnerliche, seine ganze Seele zum Ausdruck bringende Weise seines „zugleich keuschen und leidenschaftlichen" Spiels schildern, so begreifen wir gern seine Abneigung, mit diesen seinen besten Gaben vor ein großes Publikum zu treten, dessen kleinster Theil den Werth derselben auch nur zu ahnen im Stande war. Er war kein Virtuos im gewöhnlichen Sinn, er gab ein Stück seines Herzens, wenn er spielte; alle Empfindungen und Geheimnisse seiner Brust legte er in seinen Tönen nieder. Und er wußte sehr wohl, daß seine Darstellungsweise keinen Eindruck machte auf die Menge, daß sie die Massen nicht packte und nur in jenen Kreisen auserlesener Hörer verstanden werden konnte, die es vermochten, ihm in die idealen Sphären der Kunst zu folgen, in denen sein Genius heimisch war. Seine Arena war eben nicht der weite Raum des Concertsaals, für den es ihm an physischer Kraft, für den es seinem sammtweichen, zarten, äußerst nüancenreichen Ton an Macht und Größe fehlte. Der Salon war seine natürliche Sphäre, ein engerer Kreis von Dichtern, Künstlern, Kennern war die ihm gemäße Zuhörerschaft. So äußerte er eines Tages zu Liszt: „Ich eigne mich nicht dazu Concerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Athem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich; ich verstumme vor den fremden Gesichtern. Aber Sie sind dazu berufen, denn wo Sie sich das Publikum nicht gewinnen, haben Sie die Kraft, es sich zu unterwerfen." Es gebrach ihm, dem Zartorganisirten, von früh auf nur zu sehr Verwöhnten, an der Energie, deren gerade der Musiker zur öffentlichen Ausübung seiner Kunst bedarf. Er besaß die Fehler seiner Tugenden. „Wo er auf Hindernisse stieß," sagt Karasowski, „wich er zurück, statt sie zu besiegen. Er liebte den Frieden mit

sich und anderen — und das Leben, vor allem das des Künstlers, will Kampf." Und gleichwol hat es den Anschein, als ob die Beifallsbezeigungen der wenig auserlesenen Hörer ihn nicht zu entschädigen vermochten für den Mangel an Popularität, an lebendiger und allgemeiner Theilnahme an seinen Leistungen; als ob er nicht ohne Bitterkeit auf das Glück des Künstlers verzichtet hätte, seine Schöpfungen wiederklingen zu hören in tausend und aber tausend Herzen! Es war dies wol einer der ihn am tiefsten verwundenden Dornen seiner Künstlerlaufbahn! Genug, wir finden Chopin bald nach seiner Ankunft in Paris in dem stillen Wirken eines Lehrers seiner Kunst begriffen, das seiner zurückhaltenden Natur sympathischer erschien als jegliches Hinaustreten in das geräuschvolle öffentliche Leben. Bis nahe an sein Ende ertheilte er, trotz seinem oft so leidensvollen Gesundheitszustande, während der Saison täglich und mit ebenso viel Gewissenhaftigkeit als Befriedigung, Clavierunterricht. In gesunden Tagen gab er vier bis fünf Stunden, für deren jede er ein Honorar von 20 Frs. empfing. Er legte das Hauptgewicht auf Ausbildung des Anschlags und die Unabhängigkeit der Finger. Im Fingersatz war er ein kühner Reformator. Vollendete Glätte und Geschmeidigkeit, Schönheit des Tons, Wahrheit und Wärme des Ausdrucks — Eigenschaften, die sein eigenes Spiel in seltnem Grade auszeichneten — suchte er auch seinen Schülern anzubilden. Heiliger Kunsteifer durchglühte ihn, jedes Wort von seinen Lippen wirkte anregend und begeisternd. „Spiele wie Du es fühlst," pflegte er zu sagen. „Sie müssen singen, wenn Sie spielen wollen," empfahl er einer Schülerin und rieth ihr den häufigen Besuch der italienischen Oper, als nothwendig zur Ausbildung eines Clavierspielers.

Eine so große Anzahl Lernbegieriger umdrängte ihn, daß

es schwierig war, Aufnahme bei ihm zu erlangen. Nichtsdestoweniger gingen keine weltberühmten Virtuosen aus seiner Schule hervor. Nicht von fern läßt sich seine pianistische Nachkommenschaft, die als bekanntere Namen nur den frühverstorbenen Carl Filtsch, Carl Mikuli, George Mathias, Adolf Gutmann nennt, derjenigen Liszt's vergleichen, die nahezu alle hervorragenden Clavierspieler der Jüngstvergangenheit und Gegenwart umfaßt. Mehr Dilettanten als Künstler gingen bei Chopin in die Lehre; unter ihnen waren es wiederum seine Landsleute, denen er vorzugsweise das Geheimniß seiner Spielweise zu offenbaren liebte. Als seine Lieblingsschülerin und als diejenige, die am treuesten ihres Meisters Traditionen bewahrte, bezeichnet man die Fürstin Marcelline Czartoryska, der Chopin, ebenso wie ihrem Gatten und der Gräfin Potocka, eine fast leidenschaftliche Anhänglichkeit widmete. Auch Chopin's Freundschaft war ja wie seine Liebe eine Art Leidenschaft. Aus seinen Briefen an Titus Woyciechowski spricht eine fast weibliche Zärtlichkeit. Dennoch hat er sich wol keinem jemals ganz über sich selbst geöffnet. Das Weh seines Herzens verbarg er hinter der Heiterkeit der Resignation. Ja seine Zurückhaltung ging so weit, daß er in späteren Jahren sogar jede Correspondenz, außer der mit seinen Angehörigen, nach Möglichkeit vermied. Stolz und herrschsüchtig, intolerant, selbst schroff auf der einen, edel, uneigennützig, zartfühlend, ja sensitiv auf der andern Seite, mischten sich in ihm wunderliche Gegensätze. „Halb großartig, halb kleinlich" nannte George Sand sein Naturell. Immer zum Spott, zur Satire geneigt, mit scharfem Blick für die Eigenthümlichkeiten und Schwächen anderer ausgerüstet, konnte er doch, wie Hiller sagt, nicht allein sein; vornehme Geselligkeit war seine Lebensluft. Aesthetik, Literatur kümmerten ihn

wenig, und mehr als alle Schönheit der Natur interessirten ihn die Menschen und ihr Thun.

Exclusiv wie im Leben zeigte er sich auch in seinem musikalischen Geschmack. Beschränkter in seinen Sympathien wie ihn finden wir wol keinen anderen unserer großen Tondichter. Seine Lieblinge waren in erster Linie Mozart und Bach. Beethoven, ebenso Weber und Schubert verehrte er nicht unbedingt, nicht im Ganzen und Großen, sondern nur in einzelnen Werken. Als Claviercomponisten bevorzugte er Hummel, Field, Moscheles. Auch Liszt ließ er von seinen Schülern spielen. Dagegen fand Thalberg keine, Mendelssohn und Schumann wenig Gnade bei ihm. Berlioz und Meyerbeer waren ihm zuwider; Rossini, Bellini bewunderte er. Mit Recht sagt Liszt: „Bei den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren."

Uebrigens war Chopin selbst gegen Liszt, der sich ihm von Anbeginn als guter Freund und Kamerad bewährte, auch wiederholt in Concerten mit ihm spielte, nicht frei von Bitterkeit, was wol auf dessen unvergleichlich größere Virtuosenerfolge zurückzuführen ist. Als Liszt in liebenswürdiger Collegialität die Absicht aussprach, über ein von Chopin (im April 1841) veranstaltetes „concert de fashion" in der Gazette musicale zu berichten, entfuhr Chopin die bezeichnende Aeußerung: „Il me donnera un petit royaume dans son empire." Ein Verdacht, den Liszt's Kritik natürlich glänzend Lügen strafte.

Den Verkehr mit seinen Kunstgenossen stellte Chopin — wie Stephen Heller, Marmontel u. a. dies bedauernd aussprachen — mehr und mehr hinter dem mit aristokratischen

Häusern und zumal mit seinen polnischen Freunden zurück, in deren Mitte er sich am wohlsten fühlte und bei denen der ohnehin wählerische anspruchsvolle Mann eine sich fast bis zur Vergötterung steigernde Verehrung genoß. Da auch die neu ankommenden Polen sich beeilten, ihn aufzusuchen, ward ihm solchergestalt ein steter lebendiger Verkehr mit dem Vaterlande vermittelt, und wie man ihm jedes Vorkommniß daselbst getreulich berichtete, blieben ihm auch die heimischen Kunsterzeugnisse nicht fremd. Insbesondere erregten die neuen polnischen Gedichte, die man mitbrachte, seine Theilnahme. Nicht selten geschah es dann, daß er eins derselben in Musik setzte und die von ihm erfundenen, vielfach im Volkston gehaltenen Weisen sich traditionell fortpflanzten, bis sie den Weg in die Heimat fanden und dort von Mund zu Munde gingen, ohne daß doch zumeist der Name ihres Urhebers bekannt geworden wäre. Chopin gedachte sie zu sammeln, aber es kam nicht dazu. Erst nach seinem Tode wurden „Siebzehn polnische Lieder" op. 74 aus den Jahren 1824—1844 herausgegeben, seine einzigen Gesangscompositionen, welche gedruckt sind.

An öffentlichen Fragen und Discussionen — namentlich wenn sie die ihm unsympathische Politik betrafen — pflegte Chopin sich nie zu betheiligen; entbehrte doch seine Natur zu sehr der inneren Ruhe, um nicht die Aufrechterhaltung der äußeren wenigstens zu erstreben. Nur in Sachen seiner Kunst verzichtete er nicht darauf, sein Urtheil rückhaltlos auszusprechen und seinen Einfluß energisch geltend zu machen. Sein „vielleicht kühner, aber edler Vorsatz war, eine neue Kunst-Aera herbeizuführen", wie er an seinen Lehrer Elsner schrieb. Als im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, sich in der Musik, wie in der Literatur und der Malerei, eine neue Schule bildete, die, die politische Gährung

jener Zeit auf das Gebiet der Kunst verpflanzend, mit Ungestüm das Joch der alten Formeln abschüttelte und die Romantik auf die Tagesordnung setzte, schloß sich an Hector Berlioz, den kühnsten und genialsten französischen Repräsentanten dieser Richtung, gleich Liszt auch Frédéric Chopin an. Freilich behauptete er, dank seinem individuellen Geschmack, dabei einen äußerst exclusiven Standpunkt. „Er nahm", wie Niecks sagt, „die Grundsätze der romantischen Schule an, mißbilligte jedoch fast alle die Kunstwerke, in welchen dieselben verkörpert waren; oder vielmehr er schloß sich ihrer negativen Lehre an, indem er wie sie die Fesseln todter Formeln zerbrach; gleichzeitig aber verwarf er das Positive ihrer Lehre und wandelte abseits von ihnen. Er zeigt uns das seltsame Schauspiel eines durch und durch romantischen, ausgesprochen unclassischen Componisten, der weder mit Berlioz und Liszt, noch mit Schumann und anderen Führern der Romantik sympathisirte, und für welchen Mozart, dieser reinste Typus der Classicität, der Gegenstand beharrlicher und glühender Liebe und Bewunderung war."

So selbständig sich übrigens Chopin inmitten der geistigen Strömungen und Bestrebungen der französischen Hauptstadt verhielt, sie stärkten seinen Unabhängigkeitsgeist und verhalfen ihm dazu, seine Individualität nach ihrer ganzen Fülle zu entfalten. Insbesondere mochte er Liszt für manche tiefgehende Anregung und Einwirkung verpflichtet sein, wie dieser auch umgekehrt von ihm lernte. Herrschte in Chopin's früheren Arbeiten ein virtuosenhafter Stil vor, so tritt in seinen späteren ein mehr dichterischer zu Tage. Seine Werke überraschen durch ihre geniale Nichtachtung althergebrachter Formen und Gesetze, durch die kühne Selbständigkeit, mit der sie an die Stelle des Alten Neues setzen, der Idee allein das Recht zu-

gestehend, Form und Gesetz sich selber zu bedingen. Nicht aber ein revolutionärer Geist war es, der ihn dazu inspirirte, sondern der Glaube an den ewigen Fortschritt der Kunst und das stolze Bewußtsein des Genies, das Regel und Gesetz in sich selber trägt. Ihm war die Kunst ein heiliger Beruf, dem er sich mit frommer Begeisterung weihte. Darum auch fühlte sich sein reizbares, auf das Ideale gerichtetes Künstlergemüth leicht verletzt durch die profanen Aeußerungen Verständnißloser, und den indiscreten Versuchen, sein Talent auszubeuten, denen der Künstler so häufig begegnet, wußte er sehr scharfe Zurechtweisungen entgegenzusetzen. So, als eines Tages, nach einem Diner, das in der voreiligen Rechnung auf sein Talent und den durch dasselbe zu gewährenden Genuß eines seltenen musikalischen Desserts veranstaltet worden war, der Wirth ihn aufforderte, seinen Gästen diesen erwarteten Genuß zu verschaffen, weigerte er sich anfangs; als aber die Bitten immer zudringlicher wurden, sagte er mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja fast nichts gegessen!"

Die Jahre 1835—37 fanden Chopin mehrfach auf Reisen. Nach fünfjähriger Trennung sah der inzwischen Berühmtgewordene im Sommer 1835 seine Eltern in Carlsbad wieder, wo sein Vater — er starb 1844 — die Kur gebrauchte. Dann verweilte er in Dresden und Leipzig, woselbst er auch im nächsten Jahre nach einem Aufenthalt in Marienbad flüchtig einkehrte. An letzterem Ort spielte sich ein Roman ab, der sich im vorausgehenden Herbst in Dresden angesponnen hatte: Chopin's Liebe zu Maria Wodzinska, über der jedoch — es wurde schon früher gesagt — kein glücklicher Stern leuchtete. In Leipzig begrüßten insbesondere Schumann und Wieck den polnischen Meister als den Auserwählten, der er

in Wahrheit war. Im Jahre 1837 führte ihn ein rascher Ausflug für elf Tage nach London. Im selben Sommer auch genoß er zum ersten Male, und zwar mit Liszt und der Gräfin d'Agoult gemeinsam, die Gastfreundschaft George Sand's in Schloß Nohant. Geschah es doch zu Anfang eben dieses Jahres, daß die geniale Schriftstellerin, schon damals eine der gefeiertsten Erscheinungen von Paris, in sein Leben trat und einen bedeutungsvollen Einfluß auf dasselbe gewann. Sie hörte den ihr befreundeten Liszt voll enthusiastischer Bewunderung von Chopin sprechen und sein „poetisches Genie" preisen; sie lernte seine Werke kennen und, begierig auf seine Bekanntschaft, bat sie Liszt, dieselbe zu vermitteln. Chopin fühlte sich dagegen durch eine seltsame Scheu von ihr zurückgehalten; er behauptete, er liebe schriftstellernde Frauen nicht, noch verstehe er, mit ihnen umzugehen. Nachdem Liszt sie ihm nichtsdestoweniger eines Abends zugeführt hatte, besiegte sie bald seine anfängliche Antipathie. Ihre eigenartige Schönheit, ihr seltener Geist übten auch auf ihn, wie auf so viele andere bedeutende Männer, eine unwiderstehliche Anziehungskraft. So grundverschieden ihre Naturen waren: die seine mehr weiblich zart, die ihre mehr männlich energisch angelegt, diese Gegensätze erhöhten gerade den Reiz ihres Verkehrs. Sie traten in nahe Beziehungen zu einander, und bald sehen wir George Sand mit dem Recht einer Freundin den bisher so zurückgezogenen Meister einem weiteren Kreise zugänglich machen. Eine Anzahl der berühmtesten seiner Zeitgenossen, Repräsentanten der verschiedensten Künste, fanden sich bei ihm ein, um seinen musikalischen Offenbarungen zu lauschen. Liszt, Heinrich Heine und Adolf Nourrit, Ferdinand Hiller und Meyerbeer, Eugène Delacroix und Ary Scheffer, Mickiewicz, Niemcewicz und Witwicki, die Poeten seines Vater-

landes, der polnische Maler Kwiatkowski, von dem mehrere der besten Porträts seines großen Landsmanns auf uns gekommen sind, versammelten sich neben George Sand und der schönen Gräfin d'Agoult um seinen Flügel und bildeten die illustre Zuhörerschaft, die ihm eine enthusiastische Verehrung zollte.

Da ward im Herbst des Jahres 1837 Chopin von den beängstigenden Anfällen einer Brust- und Herzkrankheit heimgesucht, die er wol von seinem Vater ererbt hatte und die ihn vorzeitig dem Leben entrückte. So ungern er sich sonst auch dazu verstehen mochte, Paris und seine Gewohnheiten zeitweise aufzugeben, der Arzt rieth ihm zu einer Reise nach dem Süden, und George Sand, deren Sohn einen Aufenthalt auf der Insel Majorca nehmen sollte, erhörte gern Chopin's Wunsch, sie dahin zu begleiten. Sie trafen sich in Perpignan und landeten, nach kurzem Verweilen in Barcelona, in der ersten Hälfte des November 1838 in Palma. „Ich befinde mich unter Palmen, Cedern, Cactus, Aloe und Oliven-, Orangen-, Citronen-, Feigen- und Granatbäumen," schreibt Chopin am 15. November an seinen Freund Jules Fontane. „Der Himmel ist wie ein Türkis, der See wie Lapis Lazuli und die Berge wie Smaragden. Die Luft ist genau wie im Himmel . . . Während der Nacht hört man überall Guitarrenspiel oder Gesang. Die Stadt, wie alles hier, weist nach Afrika. Mit einem Wort: ein reizendes Leben . . . Ich bin dem Schönsten auf dieser Welt nahe — ich bin ein besserer Mensch."

Leider nur war diese Befriedigung von kurzer Dauer. Das Landhaus, das die Reisenden bezogen, schützte sie so unzulänglich vor Wind und Wetter, daß Chopin bald erkrankte. Die furchtsame Bevölkerung betrachtete den an einem Bron-

chialcatarrh Leidenden ohne weiteres als Schwindsüchtigen, von dem der Insel die Gefahr der Ansteckung drohe, und der Besitzer der Villa setzte durch, daß seine Miether dieselbe schleunigst verlassen, zuvor aber die Kosten für Reinigung und Uebertünchung des ganzen Hauses erlegen mußten, das, wie er behauptete, durch Chopin inficirt worden sei. In einer einsamen, romantisch gelegenen Karthause, Valdemosa mit Namen, fanden sie im December eine ihnen zusagende, überaus originelle Unterkunft. Doch bei allem poetischen und landschaftlichen Reiz bot dies klösterliche Obdach dem bedürfnißreichen Künstler zu geringe Bequemlichkeit. Seine Krankheit nahm zu, sie wurde lebensgefährlich und heischte die sorgsamste Pflege seitens seiner Reisegefährtin. Der winterliche Aufenthalt auf der mit allen Wundern des Südens ausgestatteten Zauberinsel erwies sich für ihn, nach George Sand's Worten, als „ein entsetzliches Fiasko". Noch ehe er Palma im Februar 1839 verließ, erlitt er einen „furchtbaren Blutsturz". Zu langer Ruhe sahen sie sich in Folge dessen in Marseille gezwungen. Erst Ende Mai konnten sie nach Nohant, der Besitzung George Sand's, aufbrechen, nachdem es ihnen zuvor vergönnt war, auf einem kurzen Ausflug zu Schiff nach Genua wenigstens mit einem Blick Italien zu streifen.

Nur theilweise wiederhergestellt, war Chopin aus dem Süden zurückgekehrt; geheilt von seinem Leiden war er nicht. Seine Gesundheit blieb unablässigen Schwankungen unterworfen, seine Nervosität wuchs beständig. Einzig während der Monate, die er allsommerlich in Nohant bei seiner Freundin zubrachte, mit der er in den Jahren 1840—47 auch in Paris die Wohnung theilte, fühlte er Linderung. Dort, in dem Musenhof der Romantik, wo sich die bedeutend-

sten Zeitgenossen Stelldichein gaben und die apartesten Unterhaltungen ersannen — wo man u. a. auf der kleinen Hausbühne nach hinter der Scene angeschlagenen schriftlichen Skizzen allerlei Dramen und Komödien improvisirte, die Chopin und Liszt auf dem Clavier mit Humor und Genie musikalisch illustrirten — sammelte er frische Kräfte. Mochten auch manche der sich dort zusammenfindenden Elemente seinem aristokratischen Sinn wenig zusagen, sein Schaffenstrieb schien auf dem Land belebter, sodaß er stets mit einer ansehnlichen musikalischen Ausbeute heimzukehren pflegte. Mit jedem Winter aber steigerte sich sein Leiden, umso mehr als er sein aufreibendes geselliges Leben trotz ärztlichem Verbote nicht aufgab.

Im Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand und er verfiel in eine Krankheit, von der er sich nicht wieder zu erheben glaubte. Er wurde noch einmal gerettet, doch lebte er infolge eines verhängnißvollen Ereignisses, das sich augenscheinlich im Sommer 1847 zutrug, nur mit dem Tod im Herzen weiter. Seine Freundschaft mit George Sand erlitt einen unheilbaren Bruch. Die Dichterin selbst begründet ihn in ihrer „Histoire de ma vie“ durch Streitigkeiten Chopin's mit ihrem Sohne Maurice. Dagegen erklärte ihn Franchomme, einer der nächsten Freunde Chopin's, damit, daß Chopin, nach einem Zerwürfniß George Sand's mit ihrer seit kurzem an den Bildhauer Clésinger verheirateten Tochter Solange, diese gegen den Wunsch ihrer Mutter bei sich empfangen habe — eine Erklärung, für deren Annahme Niecks, der äußerst gewissenhafte und gründliche Biograph des Meisters, sich entscheidet. Jedenfalls stimmten nach des letzteren Zeugniß alle Freunde Chopin's darin überein, daß die geniale Schriftstellerin des immer leidenderen, überaus reizbaren und

trübe gestimmten Freundes, den sie selbst „einen unausstehlichen Patienten“ nennt, überdrüssig geworden war. Genug, kurz nachdem sie in dem Roman „Lucrezia Floriani“ sich selbst als Titelheldin und Chopin als Fürsten Karol in nicht eben zartfühlender Weise porträtirt hatte, trennten sie sich, um sich nie wieder zu vereinigen. Nur einen Augenblick sahen sie sich, wie George Sand erzählt, im März 1848 noch einmal wieder. Sie wollte zu ihm reden — er aber wandte sich von ihr ab. Mit furchtbarer Schwere ward Chopin von dieser Trennung betroffen. Er fühlte und sprach es aus, daß mit diesem Freundschaftsbande der letzte Faden zerriß, an dem sein Leben noch hing. Aber bis zum letzten Athemzuge gehörte ihr sein Herz, und mit bittersüßer Selbstpein überließ er sich immer von neuem der wehmüthigen Erinnerung an sie und die Zeiten vergangenen Glückes.

Im Frühjahr 1848, nach der in Paris ausgebrochenen Februar-Revolution, beschloß er, eine Reise nach London zur Ausführung zu bringen. Dachte er in der That, wie man glaubte, an eine Uebersiedlung nach England, um der beständigen Mahnung an seinen Verlust zu entrinnen? Bevor er Paris verließ, gab er am 16. Februar noch ein Abschiedsconcert bei Pleyel, und seine Freunde hörten ihn daselbst zum letzten Male.

Am 21. April kam er in London an, wo sich zur selben Zeit Kalkbrenner, Hallé, Thalberg, Berlioz, Pauline Viardot-Garcia, Jenny Lind und andere Celebritäten befanden. Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgestellt; er spielte bei Hofe, und die ersten Häuser Englands erblickten eine Ehre in seinem Besuche. Man sah ihn viel in Gesellschaft, obwol er so schwach war, daß er sich die Treppen herauftragen lassen mußte. Er spielte mehrmals in

Soiréen und veranstaltete in Privathäusern am 23. Juni und am 7. Juli Matinéen gegen Entrée. Welche Qual ihm das Öffentlich-Spielen auch verursachte und wie sehr es insbesondere jetzt über seine Kräfte ging, die Nothwendigkeit zwang ihn, auf eine Einnahmequelle bedacht zu sein. Auch in Manchester, Glasgow und Edinburg concertirte er im August, September und October; doch war ihm das schottische Klima so nachtheilig, daß er sich bei seiner Rückkehr von dort sehr krank fühlte. Seine Schwermuth, sein Lebensüberdruß steigerten sich. „Ich habe niemals Jemandem geflucht," schreibt er im November an Grzymala, „aber jetzt bin ich so lebensmüde, daß ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen!" Und an andrer Stelle äußert er: „Ich kann nicht trübseliger werden als ich schon bin; eine wirkliche Freude habe ich seit langem nicht empfunden. Eigentlich fühle ich überhaupt gar nichts, ich vegetire nur und warte geduldig mein Ende ab."

Die Aerzte riethen ihm dringend, England so bald als möglich zu verlassen; doch verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte, wenngleich „im letzten Stadium der Erschöpfung", wie ein Ohrenzeuge mittheilt, am 16. November noch in einem zum Besten der polnischen Emigranten veranstalteten Concert, das mit einem Ball verbunden war, und damit gab er seinem Vaterlande ein letztes Liebeszeichen. Aber der Januar 1849 fand ihn noch immer in dem ihm „unerträglichen London." Endlich entschloß er sich zur Heimreise. Bei seinem Freund und Landsmann Grzymala bestellte er sich einen der Pleyel'schen Flügel, die er wegen ihres umschleierten Klanges und leisen Anschlags bevorzugte, und einen Veilchenstrauß, „damit es im Salon angenehm dufte." Er mußte ja Blumen, am liebsten Veilchen, stets um sich haben. „Ich möchte," schreibt er, „ein wenig Poesie in meinen Räumen

finden; auch in meinem Schlafzimmer, wo ich aller Wahrscheinlichkeit nach für lange Zeit liegen werde."

Eine schmerzliche Ueberraschung harrte seiner bei der Rückkehr. Sein alter bewährter Arzt, Dr. Molin, starb plötzlich. Eine Art abergläubischer Niedergeschlagenheit bemächtigte sich des Kranken; er wußte, daß er verloren sei. Selbst die Kunst konnte ihm keine Erhebung, keinen Trost mehr bringen. Er war nicht mehr fähig zu spielen, zu unterrichten. Dem Schaffen hatte er schon früher entsagen müssen. Seit dem October 1847 hatte er nichts mehr veröffentlicht. Peinlichste, angestrengteste Sorgfalt pflegte er von je auf die Herausgabe seiner Werke zu verwenden. Er, dessen Seele ganz Musik war, dessen Phantasiereichthum in seinen Improvisationen die Bewunderung der größten Meister erregte, bedurfte — so erzählt George Sand — sobald es sich darum handelte, die ihm ungesucht zuströmenden Gedanken in feste Formen zu bannen und das Entworfene auszugestalten, tagelanger Einsamkeit. „Der Verdruß, nicht alles, wie er es wünschte, zusammenzubringen, setzte ihn in einen Zustand der Verzweiflung. Er weinte, lief auf und ab, zerbrach seine Feder und veränderte hundertmal einen Tact. Er konnte so sechs Wochen bei einer Seite zubringen, um sie schließlich so zu schreiben, wie er sie am ersten Tage auf das Papier geworfen."

Die von ihm hinterlassenen Manuscripte sollten, als unvollkommene Arbeiten, auf Wunsch des Autors unveröffentlicht bleiben. Gleichwol wurden sie als op. 66—74 von Fontana 1855 herausgegeben. Alles unvollendet Gebliebene sollte, so bestimmte er, vernichtet werden. Auch eine Clavierschule, die er zu schreiben beabsichtigte, kam, wie es scheint, nicht über die ersten Anfänge hinaus.

Selbst in guten Tagen, wo ihm sein Einkommen ein be-

hagliches Leben gestattete, war Chopin kein kluger Haushalter gewesen. Nun drohte ihm zufolge völliger Arbeitsuntauglichkeit Bedrängniß. Eine hochherzige Schülerin, Miß Stirling, sandte ihrem Meister 25000 Frs. Sie fielen in unehrliche Hand und gelangten erst auf Umwegen zu ihm. Doch nahm er nur einen Theil der reichen Gabe an.

Mittlerweile verschlimmerte sich sein Leiden so sichtlich, daß alle Hoffnung auf Wiedergenesung schwand. Seine älteste Schwester, Louise Jedrzejewicz, an die ihn, wie an alle seine Angehörigen, die innigste Liebe kettete, eilte auf die Nachricht von seinem trostlosen Zustande mit Gatten und Tochter von Warschau an sein Schmerzenslager herbei und blieb ihm zur Seite bis zum letzten Augenblick. Alle seine Freunde, zumal sein Schüler Gutmann und die Fürstin Czartoryska, wetteiferten, ihn mit liebevoller Pflege zu umgeben. Von Woche zu Woche lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm; doch heitern Gemüths sah er demselben entgegen, und die Klarheit seines Bewußtseins verließ ihn nicht bis an's Ende. Die heimatliche Erde, die er einst bei seinem Abschied aus dem Vaterlande mitgenommen und die er neunzehn Jahre lang pietätvoll aufbewahrt hatte, sollte, so bat er, seinen Sarg bedecken; sein Herz aber dem Lande übergeben werden, „über dem die Sonne seiner glücklichen Jugend gestrahlt hatte.“ So fand seine Liebe zur Heimat noch in seinem letzten Willen ihren letzten rührenden Ausdruck.

Am 15. October 1849 erschien sein Zustand bedenklicher denn je und erregte die schmerzlichsten Befürchtungen seiner Freunde. Die Gräfin Potocka war von Nizza herbeigeeilt, um ihn noch einmal zu sehen. Er gewahrte sie kaum, als er sie bat, ihn noch einmal die Stimme hören zu lassen, die

er so sehr liebte. Das Clavier im Salon wurde an die Thür seines Schlafgemachs gerollt und die Gräfin, obwol überwältigt von der schmerzlichen Aufregung, hatte dennoch die Kraft, dem letzten Wunsche ihres Freundes zu willfahren und sang, während unaufhaltsame Thränen ihre Wangen überfluteten. Chopin befand sich indessen schlechter; alle wurden von Schreck ergriffen und sanken, hingerissen von einer unwillkürlichen Regung, betend auf die Knie. Und die Nacht brach herein und ein Halbdunkel breitete seine geheimnißvollen Schatten über das traurige Bild.

Am folgenden Morgen empfing der Kranke die heiligen Sterbesacramente. Sie wurden ihm von dem ihm befreundeten polnischen Abbé Jelowicki in Gegenwart seiner Freunde gereicht; darauf winkte er einen nach den andern derselben an sein Bett und ertheilte jedem seinen letzten Segen. Unter den Tröstungen seiner Religion nahm sein tiefgläubiges Gemüth Abschied vom Leben. Der Frau, die er bis zu seiner letzten Stunde liebte und schwer vermißte, gedachte er noch kurz zuvor, indem er zu Franchomme äußerte: „Sie hatte mir gesagt, ich würde in keinen andern, als in ihren Armen sterben.“ Auch George Sand hatte, so heißt es, das Verlangen, Chopin noch einmal zu sehen; doch die Besorgniß seiner Freunde, daß dies ihn allzusehr aufregen würde, hielt sie zurück, den Wunsch des Sterbenden zu erfüllen.

Von Erstickungsanfällen gepeinigt, wurde der Kranke meist von den Armen Gutmann's im Bett aufrecht sitzend erhalten. Dieser reichte ihm zwischen drei und vier Uhr in der Frühe des 17. October etwas Wasser und Wein. Chopin netzte damit seine Lippen, sank mit den Worten: „Cher ami!“ zurück und hauchte seinen letzten Seufzer aus.

Lange Zeit flossen die Thränen, die man über ihn weinte,

der ein Liebling vieler gewesen. Man brachte dem Todten die Blumen, die der Lebende einst so geliebt, und wie in einem Garten schien er zu ruhen unter ihrer bunten, duftenden Blütenpracht. Am 30. October 1849 fand die Leichenfeier in der Madeleine-Kirche statt. Die ersten Pariser Künstler wirkten dabei mit. Chopin's Trauermarsch, der zu diesem Zwecke von Reber instrumentirt worden war, eröffnete die Feier; in Mozart's Requiem fand sie im Sinne des Verklärten ihren Höhepunkt. Meyerbeer führte mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Leichenzug; die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann. In der Nähe von Cherubini und Bellini*), Grétry und Boieldieu hat man dem Frühvollendeten seine Ruhestätte bereitet, und unter der Zahl seiner großen Todten nennt der altehrwürdige Perè-Lachaise auch Frédéric Chopin. Seine Freunde haben ihm daselbst 1850 ein von Clésinger modellirtes Denkmal gesetzt, um das Bild und Gedächtniß des geliebten Meisters den Nachgeborenen zu überliefern. Auch seine Landsleute feierten ihn mit einem Monument, das, in der Heiligen Geistkirche zu Warschau am 22. Februar 1880 enthüllt, am 6. März desselben Jahres das Herz des Künstlers aufnahm, das noch im Tode wie im Leben seinem Vaterlande gehören sollte.

Aber noch ein ander Denkmal ward ihm errichtet von Freundeshand, das nicht, wie der Marmor in Paris und Warschau, nur die edlen Linien seines Kopfes zeigt, sondern das gesammte Bild seines Wesens, seine ganze Gestalt in voller Schönheit uns vor Augen führt. Ein warmer Lebenshauch ruht auf demselben, ein stiller Glorienschein scheint

*) Des letzteren Asche wurde 1876 nach Catania übergeführt.

über ihm zu schweben — und der Meister, dem wir dies Kunstwerk danken, ist Franz Liszt. Er, der nächst Chopin selber einst der vollkommenste Interpret der Schöpfungen des polnischen Künstlers war, hat in seinem „F. Chopin“ *) eine psychologisch-ästhetische Studie über ihn und seine Werke gezeichnet, die wie kein andres Buch dazu beigetragen hat, das Verständniß des Tonmeisters der Mit- und Nachwelt zu erschließen. Wer Chopin wahrhaft kennen und verstehen lernen will, wird immerdar bei Liszt sich Raths erholen müssen, wie das Originalbild seiner Meisterhand auch als Anregung dieser Skizze diente.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Werke, die uns Chopin geschenkt, so gewahren wir eine Fülle des dem Schönsten Beizählenden, was die neuere Zeit auf musikalischem Gebiet überhaupt hervorgebracht hat. 65 Opera sind es, die zu seinen Lebzeiten herausgegeben wurden; neun erschienen als oeuvres posthumes, acht ohne Angabe der Opuszahl, und diese Werke gehören, mit Ausnahme eines einzigen Lieder-Opus, ausschließlich der Claviermusik an. Selbst wo er, wie in seinen Concerten, dem Trio, dem Duo concertante, andere Instrumente zuzieht — für das elegische Cello hatte er eine besondere Vorliebe — geschieht dies nur begleitweise, die Principalstimme bleibt immer dem Pianoforte zuertheilt.

Die Versuchung, sein tonschöpferisches Vermögen auch innerhalb weiterer Grenzen und Formen zu erproben, trat, wir wissen es, auch an Chopin heran. Wenigstens geht aus seinem Schreiben an Elsner vom 14. December 1831 hervor, daß er ein Jahr früher an Composition einer, ihrem Stoff

*) Troisième Ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1882. Deutsche Ausgabe von La Mara. 1880. Ebd.

nach der polnischen Geschichte entnommenen Oper dachte. „Heute“, sagt er, „sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet. Ich fühle mich darauf angewiesen, meinen Weg in der Welt als Pianist zu machen.“ Auch drei Jahre später mahnt Elsner seinen ehemaligen Schüler noch einmal an eine Oper. Doch der Plan wird bald darauf wieder aufgegeben. Chopin fühlt sich, so äußert er, „für die Oper nicht gelehrt genug.“ „Statt darnach zu streben, ein Shakespeare zu werden, begnügt er sich ein Uhland zu sein.“ Er bedurfte fürwahr nicht der großen materiellen Mittel, um den Reichthum seines Genies zu offenbaren. Die Natur schuf ihn zum Meister der kleinen Formen, des Details. Für größere Formen, für die Oper zumal, fehlte seinem künstlerischen Naturell die markige constructive Kraft, die souveräne Herrschaft über den gesammten vocalen und instrumentalen Apparat, die Fähigkeit, sich in andere, ihm gegensätzliche Charaktere einzuleben, sie plastisch hinzustellen. Er war ein individueller Componist, seine Tonsprache eine ausschließlich clavieristische. Seine Originalität versagt, sobald er für ein anderes Instrument schreibt als das Clavier; seine Erfindung scheint gefesselt, wenn er orchestral denken will. Das beweisen seine Concerte, in denen sich, wie Berlioz mit Recht sagt, „das ganze Interesse auf die Clavierpartie concentrirt, das Orchester aber nichts als eine kalte, nahezu unnütze Begleitung darstellt.“ Deshalb eben haben Klindworth und Tausig diese beiden Concerte uminstrumentirt. Chopin's Mission lag im Schaffen unnachahmlicher Claviermusik. Voll klarer Selbsterkenntniß griff er nicht hinaus über die ihm von Natur gesetzten Schranken, sondern erblickte seine Aufgabe in Bereicherung der Tonkunst durch neue Elemente zur Darstellung feinster Stimmungsnüancen, wie sie bisher „dem Bereich des Unausgesprochenen an-

gehört hatten.“ In dieser Beziehung haben nicht nur die Claviercomponisten, sondern alle hervorragenden Tonschöpfer, die nach ihm kamen, von seinem Genius gelernt. In den selbst gewählten Kreis hat er epochemachend eingegriffen und auf die Entwickelung desselben den bedeutungsvollsten Einfluß gewonnen. Er hat die Individualität des Pianoforte weiter ausgebildet und es zu einer Macht, einer Selbständigkeit erhoben, die es des Orchesters fast unbedürftig erscheinen läßt. Er bereicherte die Melodik, indem er eine ihm ganz speciell eigene, ebenso piquante als anmuthige Ornamentik in der Hauptstimme wie in der Begleitung anwendete; wie denn auch seine Passagen und Fiorituren nie willkürlich ersonnen, sondern aus der thematischen Behandlung erwachsen scheinen. Er erweiterte die Harmonik, vor allem durch jene oft so überraschend wirkenden Progressionen und chromatischen und enharmonischen Wendungen. Gebrochener Accordpassagen in weiten Lagen, verminderter Accorde und namentlich des Septimen-Accordes bedient er sich vorzugsweise gern und erzielt z. B. vermittelst Enharmonisirung des letzteren, durch die er den Hauptgedanken wieder einzuführen liebt, besonders schöne Effecte. Endlich verlieh er der Rhythmik, namentlich durch Einführung seines Tempo rubato, das man in dieser Weise vor ihm nicht kannte, eine bis dahin ungeahnte Mannigfaltigkeit und Elasticität.

Aber auch verschiedene neue Kunstgattungen hat Chopin's poetisches Genie der Musik erschlossen, wie er bereits vorhandene in durchaus eigenartiger Weise zu behandeln und umzugestalten verstand. Wir finden unter seinen Compositionen Balladen und Präludien, Nocturnes und Scherzos, Impromptus und Boleros und andere bis dahin wenig oder gar nicht gebrauchte Kunstformen. Nicht minder sehen wir

das Concert und die Sonate, die großen uns aus classischer Zeit überkommenen Formen der Claviermusik, unter denselben vertreten. „Mehr Absicht als Inspiration“ erkannte Liszt in diesen letzteren Darbietungen seines Freundes. Weniger bereitwillig eben fügt sich der kühne Flug seiner Phantasie den strengeren Formen, und das, was man thematische Arbeit nennt, war nicht gerade Chopin's Stärke. Er war kein Denker, kein Logiker, und doch — welcher Reiz, welche Anmuth, welch poetischer Duft und Glanz sind über seine beiden Concerte in E- und F-moll op. 11 und 21 ausgegossen, denen wir häufig in den Concertprogrammen begegnen und die dem Virtuosen, in dessen Seele diese fein besaitete Musik einen unmittelbaren Widerhall findet, eine der dankbarsten Aufgaben darbieten! Das zweite und bedeutendere, das aber das früher geschriebene und inspirirtere ist, enthält jenes schon erwähnte wunderbar schöne Adagio mit seinem lieberfüllten Gesang, das Liszt als „von wahrhaft idealer Vollendung“ bezeichnet und das der Componist selbst mit Vorliebe spielte. Einer ungleich geringeren Verbreitung dürfen sich die vier Sonaten rühmen, die er geschrieben; obgleich die weitaus bedeutendsten derselben, die in B-moll op. 35 und H-moll op. 58, durch Rubinstein, d'Albert, Friedheim, Barth u. a. neuerdings öfters im Concertsaal gehört wurden. Einheitliche regelrechte Sonaten sind sie freilich nicht; es sind phantasiereiche Gedichte. Meint doch Schumann von der B-moll-Sonate, der Componist habe darin „vier seiner tollsten Kinder zusammengekoppelt.“ Nichtsdestoweniger ist sie das gewaltigste seiner Werke größerer Form. Originalität und Kraft wohnen jedem ihrer Sätze inne. Einer derselben, der berühmte Marche funèbre ist weiter als die übrigen Tonschöpfungen des Autors hinausgedrungen in die Welt. Für die eigene

Todtenfeier Chopin's zuerst instrumentirt, haben seine ergreifenden Klänge seitdem manchen großen Todten zur letzten Ruhe geleitet. Die überaus anziehende H-moll-Sonate enthält ihr Herrlichstes im ersten Satz, der eine Fülle edelster Tongedanken ausströmt. Minder Spontanes giebt die Cello-Sonate op. 65, obwol auch in ihr des Schönen und Interessanten genug sprießt. Auch in die Form eines Trios (op. 8) suchte Chopin seine musikalischen Phantasien zu bannen. Es gehört zu seinen frühesten Arbeiten, bei denen der Componist dem Virtuosen noch gewisse Zugeständnisse machte. Voll Eigenthümlichkeit und Empfindungsadel ist es jedoch sicherlich einer weitgehenderen Beachtung werth, als man sie ihm bisher geschenkt hat.

Unter den vier Scherzos, einer in dieser Weise erst durch Chopin ausgebildeten Kunstform, bei der sich der Scherz freilich in dunkle Schleier hüllt, hat das in B-moll op. 31 die weiteste Verbreitung gefunden, und mit Recht. Schumann nannte dasselbe „nicht uneben einem Byron'schen Gedicht zu vergleichen, so zart und keck, so liebe- und verachtungsvoll," und in Wahrheit, giebt es wol etwas Düstereres und zugleich Holderes, etwas so glühend Schmerzenvolles und hinreißend Leidenschaftliches als dieses Tongemälde in solch' kleinem anspruchslosen Rahmen? So tief grollen und so heiß lieben, so himmelhoch jauchzen und so zum Tode betrübt sein kann nur Chopin, dieser einzige Meister! Aber selbst unter seinen Werken findet sich vielleicht nur noch die Ballade in G-moll op. 23, die, als ein ähnliches Stimmungsbild, sich jenem Scherzo zur Seite stellen ließe. Sie ist die großartigste und kühnste jener meisterlichen vier Balladen, zu denen Chopin durch die Gedichte seines Freundes und Landsmannes Mickiewicz die Anregung empfing. Noch häufiger gehört und ge-

spielt ist die dritte derselben in As-dur op. 47, die anmuthiger und gewinnender an Form, aber minder großgeartet ist. Ihnen schließt sich die zweite, als mehr idyllischen Charakters, die vierte, als die technisch schwierigste, an.

So bieten seine leidenschaft-durchglühte Phantasie op. 49, die in tiefste Schwermuth getauchte Polonaise-Phantasie op. 61, seine Impromptus, seine Variationen und Rondos und Walzer, all' seine dem feinsten Salongenre angehörigen Arbeiten viel des Schönen und Besonderen; allenthalben ist es ein neuer Geist, der die alten Formen durchdringt und mit frischem Lebenshauch beseelt. Völlig poetisch verklärt zumal erscheint bei ihm die Etüde. Sie ist, ohne darum ihrer ursprünglichen Bestimmung entrückt zu sein, zum vollendeten Gedicht geworden; dabei von außerordentlicher Mannigfaltigkeit des Charakters. Man vergegenwärtige sich nur die wie im leisen Zwiegespräch der Liebe redende Etüde in Cis-moll op. 25, oder die prachtvolle C-moll op. 10, die nach dem Fall Warschau's entstanden sein soll. Einen unvergleichlichen Schatz duftigster Poesie eröffnen uns seine Präludien und Notturnos. Das sind echte Träumereien, echte Bilder der Nacht, aus Feenzauber und Mondesglanz, aus Herzeleid und Herzensfreud' zusammengewoben. Süße Lockstimmen und ernste Klagelaute, fromme Gebete und bittere Seufzer, seliges Liebesgeflüster und herbe Verzweiflungstöne klingen darin wieder: aber die reinen Harmonien überstimmen die Dissonanzen, die Schmerzen lösen sich in der geläuterten, überirdischen Atmosphäre, die darin athmet. Es scheint, als habe sich Chopin am befreietsten in eben dieser Welt gefühlt, als habe er sich gern zu ihr geflüchtet und bei ihr Vergessenheit gesucht für die Kämpfe und Nöthen seines Daseins; jene Kämpfe, von denen seine

Lippen so standhaft schwiegen und seine Werke doch so unverhülltes Zeugniß geben, und deren nicht geringster einer der täglich sich erneuende Kampf war zwischen seiner willensstarken Seele und seinem schwachen, vorzeitig gebrochenen Körper.

Und noch eine andere Welt war es, zu der seine Phantasie oftmals ihre Zuflucht nahm: die Welt seiner Vergangenheit, seiner Jugendzeit. Wie oft er zu derselben zurückkehrte, wir wissen es, auch wenn seine Lippen es niemals ausgesprochen hätten — seine Werke geben es kund. Oder sind nicht die reiche Anzahl vaterländischer Tanzweisen, all die piquanten Mazurken, die glanzvoll heroischen Polonaisen, die er uns hinterlassen — Pindarische Siegeshymnen nannte sie Lenz — der vollgültigste Beweis dessen? In ihnen, köstlichen Genrebildern voll Leben und Wahrheit, erscheint Chopin's Individualität am charakteristischsten ausgeprägt, all' die verschiedenen Richtungen und Stimmungen seines Naturells zeigen sich hier vereinigt. Die weibliche Schwärmerei und die männliche Ritterlichkeit, die sehnsüchtige Zärtlichkeit und der trotzig kühne Stolz seines Wesens, der feine Duft der ihn umgebenden Salonatmosphäre werden hier allenthalben erkennbar. Aus jeder Note tönt sein Herzschlag. In seinen Tänzen tanzt, wie George Sand sagt, der Schmerz mit der Lust. Das gilt von dem kleinsten der Walzer (man sagt, sie seien nur für Comtessen componirt,) und Mazurken — die Mazurka senza fine, die er noch wenige Tage vor seinem Tode componirte, war sein melancholisches Schwanenlied — wie von den majestätischen Polonaisen, deren berühmteste in As-dur unter dem Einfluß einer wunderbaren Vision entstand. Wol niemals vor und nach Chopin ist das Wesen des Tanzes so idealisch aufgefaßt, nie ein so tiefer Sinn und Gehalt ihm

unterbreitet worden; etwas wie eine nationale Macht ruht in diesen Klängen, die das darniedergeworfene und zerrissene Volk der Polen immer von neuem an seine Zusammengehörigkeit mahnen wird. Es ist eben ein Leben allein, das, unbeschadet ihrer Mannigfaltigkeit, in allen seinen Werken athmet, und dieses ist das ureigene Leben ihres Schöpfers selbst. Aber wie sein Leben an dasjenige seines Volkes gebunden war, so mußten auch in dem Spiegelbild desselben, das seine Schöpfungen darbieten, die nationalen Vorzüge wie Schwächen vereint erscheinen. Und fürwahr, wer fände in ihnen nicht jenes seltsame Gemisch von Schwärmerei und Haß, Grazie und Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Excentricität, das dem polnischen Charakter eigen, und das erst in den späteren vollendetsten Erzeugnissen des Meisters zurücktritt hinter einem allgemeineren, idealen Gehalt, in dem Maße, als sein Geist, seine Anschauungen sich universeller gestalteten? „Der Künstler soll in seiner Nationalität nicht untergehen," hat einer unserer großen Meister gesagt. Auch Chopin ist darin nicht untergegangen — er ist vielmehr aufgegangen in derselben. Und so, wie wir zuweilen einen Dichter oder Künstler erscheinen sehen, der den poetischen Sinn und Gehalt seines Volkes und seiner Zeit in sich zusammenfaßt und in seinen Schöpfungen repräsentirt, so ward auch Chopin der Poet des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Er hat dies Resultat nicht gewollt und gesucht, nicht im voraus schuf er sich ein solches Ideal, als eine freie Gunst der Natur vielmehr ist es ihm geworden. Er sang nur das, was sein Herz ihm eingab, die einfachen Empfindungen seiner Seele, die freilich mit denen seines Volkes verwachsen waren. Er ließ die glänzenden Bilder seiner Kindheit und Jugend, die bunten Traumgestalten seines Lebens lebendig werden

vor seinen Blicken und indem er sie in seine Werke bannte, gab er sowol seinem eigenen Ideal, als dem seines Volkes Ausdruck. Er selber aber ist zur Idealgestalt geworden. Schon schläft er nahezu fünf Jahrzehnte in fremder Erde, fern den Seinen, die er so sehr geliebt, und dennoch lebt er fort in ewiger Jugendschöne, ein unvergängliches Leben. Stolz nennt sein Vaterland den Namen Frédéric Chopin, als seiner treusten Söhne einen; uns aber gilt mehr der höhere Ruhm, daß er bis zum Tode treu geblieben seiner *geistigen* Heimat, seiner göttlichen Kunst!

Verzeichniß

der von

Frédéric Chopin

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

A. Compositionen mit Angabe der Opus-Zahl.

Op. 1. Premier Rondeau (C-moll) pour le Piano. VII, 1.
Op. 2. Là ci darem la mano, var. p. l. P. av. Orch. XII, 1.

---

*) Unter Bezugnahme auf die in 14 Bdn. erschienene kritisch durchgesehene Gesammtausgabe von Breitkopf u. Härtel in Leipzig. Die römischen Ziffern zeigen den Band, die deutschen die Nummern desselben an.

Von populären Ausgaben erschienen:

Clavierwerke 10 Bde. (Reinecke), Suppl., Concerte, 2 Albums — Mazurkas, Polonaisen, Walzer f. 4 Hde. — 8 Walzer f. Pfte. u. Viol. (David) — Mazurkas, Nocturnes, Walzer, Sonate f. Pfte. u. Vcell. (Davidoff) — 17 Lieder f. Ges. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Sämmtl. Werke 3 Bde. (Scholtz); Album, Ausgew. Compos. u. Lieder (Kirchner) f. 2 Hde. — Walzer, Mazurkas, Polon., Noct. 4 Bde. f. 4 Hde. — Rondo op. 73, E-moll-Concert f. 2 Clav. — Walzer, Maz., Noct. f. Pfte. u. Viol. — Sonate op. 65, Polon. op. 3. Duo (m. Franchomme) u. Transscript. (Grützmacher) f. Pfte. u. Vcell. — Trio — 16 Lieder. Leipzig, Peters.

Pianoforte-Werke 12 Bde. (Richter) — 17 Lieder. Leipzig, Schuberth.

Sämmtl. Claviercompos. 15 Bde. (Köhler), Album f. 2 Hde. — 8 Walzer, Album f. 4 Hde. — Rondo op. 73 f. 2 Clav. — Walzer, Noct., Mazurk., divers. Comp. &c. f. Pfte. u. Viol. — Walzer, Noct., Maz., Präl. u. Etüden, div. Comp. &c. f. Pfte. u. Vcell. — Trio — 17 Lieder. Braunschweig, Litolff.

Sämmtl. Comp. 6 Bde. (Klindworth.) Berlin, Bote u. Bock.

Sämmtl. Comp. 16 Bde. (Mikuli.) Leipzig, Kistner.

Sämmtl. Comp. 13 Bde. (Th. Kullak.) Berlin, Schlesinger.

Sämmtl. Werke 8 Bde. Ausgew. Comp., Concerte, Es-dur-Polon. (Mertke) — 41 Etüden u. Präluд. — 17 Lieder (Riemann). Leipzig, Steingräber.

Ausgew. Pfte.-Werke: Sämmtl. Etüden, Ausgew. Etüden, 4 Impromptus, Tarantella (H. v. Bülow). München, Aibl.

Ausgew. Pfte.-Werke 9 Bde. (Speidel.) Stuttgart, Cotta.

Ausgew. Pfte.-Werke 8 Bde. (Jadassohn.) Leipzig, Kahnt.

Ausgew. Pfte.-Werke (Bohn). Breslau, Hainauer.

Op. 3. Introduction et Polonaise brill. (C-dur) p. P. et Vclle. ou Viol. XI, 2.
Op. 4. Sonate (C-moll). Oeuv. posth. p. l. Piano. XIII, 32.
Op. 5. Rondeau à la Mazur (F-dur) p. l. P. VII, 2.
Op. 6. 4 Mazurkas (Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll) p. l. Piano. III, 1—4.
Op. 7. 5 Mazurkas (B-dur, A-moll, F-moll, As- u. C-dur) p. l. Piano. III, 5—9.
Op. 8. Premier Trio (G-moll) p. P., Viol. et Vclle. XI, 1.
Op. 9. 3 Nocturnes (B-moll, Es- u. H-dur) p. l. P. IV, 1—3. Nr. 1 u. 2 f. Viol. u. Pfte. übertr. v. C. Lipinski.
Op. 10. 12 gr. Etudes p. l. Piano. II, 1—12.
Op. 11. Grand Concerto No. I. (E-moll) p. l. P. av. Orch. XII, 2. Dass. bearb. v. Tausig. Berlin, Ries & Erler.
Op. 12. Variations brill. (B-dur) sur le rondeau: „Je vends des scapulaires" p. l. Piano. X, 1.
Op. 13. Grande Fantaisie (A-dur) sur des airs polon. p. l. Piano av. Orch. XII, 3.
Op. 14. Krakowiak. Gr. Rondeau de concert (F-dur) p. Piano av. Orch. XII, 4.
Op. 15. 3 Nocturnes (F-dur, Fis-dur, G-moll) p. l. Piano. IV, 4—6. Dies. sammt op. 27, 37, 48, 55 u. 62 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf u. Härtel.
Op. 16. Rondeau (Es-dur) p. l. Piano. VII, 3.
Op. 17. 4 Mazurkas (B-dur, E-moll, As-dur, A-moll) p. l. P. III, 10—13.
Dies. sammt op. 24, 30, 33, 41, 56 u. 63 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf u. Härtel.
Op. 18. Grande Valse brill. (Es-dur) p. l. Piano. IX, 1.
Ders. sammt op. 34, 42 u. 64 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Ebd.
Op. 19. Bolero (C-dur) p. l. Piano. X, 2.
Op. 20. Premier Scherzo (H-moll) p. l. P. VII, 4.
Op. 21. Second Concerto (F-moll) p. P. av. Orch. XII, 5. Dass. bearb. v. Klindworth. Berlin, Bote & Bock.
Op. 22. Grande Polonaise brill. (Es-dur) précéd. d'un Andante spianato p. P. av. Orch. XII, 6.
Op. 23. Ballade No. I. (G-moll) p. l. P. I, 1.
Op. 24. 4 Mazurkas (G-moll, C, As, B-moll) p. l. P. III, 14—17.
Op. 25. 12 Etudes p. l. Piano. 2 Livr. II, 13—24.
Nr. 2 f. 2 Pfte. bearb. v. Ad. Henselt. Petersburg, Stellowsky.
Nr. 12 desgl. v. Herm. Scholtz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 26. 2 Polonaises (Cis-moll, Es-moll) p. l. Piano. V, 1, 2. Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. C. Lipinski; Nr. 1 desgl. v. A. Wilhelmj.
Op. 27. 2 Nocturnes (Cis-moll, Des-dur) p. l. P. IV, 7, 8.
Op. 28. 24 Préludes p. l. Piano. VI, 1—24.

Op. 29. Impromptu (As-dur) p. l. Piano. X, 3.
Op. 30. 4 Mazurkas (C-moll, H-moll, Des, Cis-moll) p. l. P. III, 18—21.
Op. 31. Deuxième Scherzo (B-moll) p. l. P. VII, 5.
Op. 32. 2 Nocturnes (H- u. As-dur) p. l. P. IV, 9, 10.
Nr. 1 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Coßmann. Breitk. u. H.
Op. 33. 4 Mazurkas (Gis-moll, D, C, H-moll) p. l. P. III, 22—25.
Op. 34. 3 Valses brill. (As-dur, A-moll, F-dur) p. l. P. IX, 2—4.
Op. 35. Sonate (B-moll) p. l. Piano. VIII, 1.
Op. 36. Deuxième Impromptu (Fis-dur) p. l. Piano. X, 4.
Op. 37. 2 Nocturnes (G-moll, G-dur) p. l. Piano. IV, 11, 12.
Nr. 1 f. Viol. u. Orch. od. Pfte. bearb. v. A. Wilhelmj.
Op. 38. Deuxième Ballade (F-dur) p. l. Piano. I, 2.
Op. 39. Troisième Scherzo (Cis-moll) p. l. Piano. VII, 6.
Op. 40. 2 Polonaises (A-dur, C-moll) p. l. Piano. V, 3, 4.
Op. 41. 4 Mazurkas (Cis-moll, E-moll, H, As) p. l. P. III, 26—29.
Op. 42. Valse (As-dur) p. l. Piano. IX, 5.
Op. 43. Tarantelle (As-dur) p. l. Piano. X, 5.
Op. 44. Polonaise (Fis-moll) p. l. Piano. V, 5.
Op. 45. Prélude (Cis-moll) p. l. Piano. VI, 25.
Op. 46. Allegro de concert (A-dur) p. l. P. X, 6.
Op. 47. Troisième Ballade (As-dur) p. l. Piano. I, 3.
Op. 48. 2 Nocturnes (C-moll, Fis-moll) p. l. Piano. IV, 13, 14.
Op. 49. Fantaisie (F-moll) p. l. Piano. X, 7.
Op. 50. 3 Mazurkas (G-dur, As, Cis-moll) p. l. Piano. III, 30—32.
Op. 51. Allegro vivace. Troisième Impromptu (Ges) p. l. P. X, 8.
Op. 52. Quatrième Ballade (F-moll) p. l. P. I, 4.
Op. 53. Huitième Polonaise (As-dur) p. l. Piano. V, 6.
Op. 54. Scherzo No. IV. (E-dur) p. l. Piano. VII, 7.
Op. 55. 2 Nocturnes (F-moll, Es-dur) p. l. P. IV, 15, 16.
Dies. f. Pfte. u. Vcll. bearb. v. Franchomme.
Op. 56. 3 Mazurkas (H-dur, C-dur, C-moll) p. l. P. III, 33—35.
Op. 57. Berceuse (Des-dur) p. l. Piano. X, 9.
Op. 58. Sonate (H-moll) p. l. Piano. VIII, 2.
Op. 59. 3 Mazurkas (A-moll, As, Fis-moll) p. l. P. III, 36—38.
Op. 60. Barcarolle (Fis-dur) p. l. Piano. X, 10.
Op. 61. Polonaise-Fantaisie (As-dur) p. l. Piano. V, 7.
Op. 62. 2 Nocturnes (H- u. E-dur) p. l. Piano. IV; 17, 18.
Op. 63. 3 Mazurkas (H-dur, F-moll, Cis-moll) p. l. P. III, 39—41.
Op. 64. 3 Valses (Des-dur, Cis-moll, As-dur) p. l. P. IX, 6—8.
Op. 65. Sonate (G-moll) p. l. Piano et Vcelle. XI, 3.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. David. Breitkopf u. H.
Op. 66*) Fantaisie-Impromptu (Cis-moll) p. l. P. XIII, 30.
Op. 67. 4 Mazurkas (G, G-moll, C, A-moll) p. l. P. XIII, 9—12.

---

*) Mit diesem Opus beginnen die von Fontana veröffentlichten nachgelassenen Werke; sie bilden Band XIII und XIV der Ges.-Ausgabe.

Op. 68. 4 Mazurkas (C, A-moll, F, F-moll) p. l. P. XIII, 5,3, 4, 14.
Op. 69. 2 Valses (F-moll, H-moll) p. l. Piano. XIII, 24, 20.
Op. 70. 3 Valses (Ges, F-moll, Des) p. l. P. XIII, 23, 25, 21.
Op. 71. 3 Polonaises (D-moll, B, F-moll) p. l. P. XIII, 17—19.
Op. 72. Nocturne, Marche funèbre, 3 Ecossaises p. l. P. XIII, 31, 33, 27—29.
Op. 73. Rondeau (C-dur) p. 2 Pianos. XIII, 35.
Op. 74. Siebzehn polnische Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Deutsch v. Gumbert. XIV.
Des Mädchens Wunsch — Frühling — Trübe Wellen — Bacchanal — Was ein junges Mädchen liebt — Mir aus den Augen — Der Bote — Mein Geliebter — Eine Melodie — Der Reitersmann vor der Schlacht — Zwei Leichen — Meine Freuden — Melancholie — Das Ringlein — Die Heimkehr — Litthauisches Lied — Polens Grabgesang. Nr. 1, 2, 14, 4, 12, 15 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Schlesinger.

B. Compositionen ohne Angabe einer Opus-Zahl.

3 nouvelles Etudes p. l. P. (Etudes de perfection de la Méthode des méthodes de Moscheles et Fétis.) II, 25—27.
Grand Duo concert. (E-dur) p. P. et Vclle. sur des thèmes de Rob. le Diable p. Chopin et Franchomme. XI, 4.
Mazurka (A-moll) p. l. P. (Notre temps.) III, 42.
Mazurka (G-dur) p. l. P. XIII, 1.
Mazurka B-dur p. l. P. 1825. XIII, 2.
Mazurka D-dur p. l. P. 1829—30. XIII, 6.
Dieselbe umgearbeitet. 1832. XIII, 7.
Mazurka C-dur p. l. P. 1833. XIII. 8.
Mazurka A-moll p. l. P. à Gaillard. XIII, 13.
Variations (E-dur) sur un air nat. allem. p. l. P. XIII, 34.
Variation (E-dur) p. l. P. (dans l'Hexaméron: „Gr. Var. de brav. p. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin".) IX, 11.
Polonaise Gis-moll p. l. P. 1822, XIII, 15.
Polonaise B-moll p. l. P. 1826. XIII, 16.
Polonaise Ges-dur p. l. P. XIII, 36.
Valse E-dur p. l. P. 1829. XIII, 22.
Valse E-moll p. l. P. XIII, 26.

Franz Liszt.

Der Musikhistoriker, der es unternimmt, Wesen und Charakter der einzelnen Perioden in der Entwickelung der Tonkunst darzulegen, wird die gegenwärtige, wie die ganze Nach-Beethoven'sche Epoche überhaupt, als eine von poetischer Tendenz erfüllte bezeichnen dürfen. Seit Beethoven in der Riesenthat seiner neunten Symphonie die Schranken der absoluten Musik durchbrach und im instrumentalen Kunstwerk die Hülfe des dichterischen Wortes in Anspruch nahm, hiermit eine neue Phase seiner Kunst einleitend, einigten sich die Schwesterkünste Musik und Poesie zu immer innigerem Bunde. Ein Blick auf die musikalische Dramatik Weber's, auf die instrumentale und vocale Lyrik der jüngsten sechs oder sieben Jahrzehnte läßt uns darüber nicht im Zweifel. Die letzten, mehr im declamatorischen Stil gehaltenen Lieder Schubert's, die Concert-Ouvertüren und Lieder ohne Worte Mendelssohn's, die Symphonien Berlioz', die Clavier- und Liederpoesie Chopin's, Schumann's, Franz' veranschaulichen auf's deutlichste den Weg, den die Tonkunst nach dieser Richtung eingeschlagen. Am schärfsten aber zeigen sich die Consequenzen dieses poetischen Princips in den Schöpfungen Wagner's und Liszt's ent-

wickelt. Als Musiker und Poet zugleich hatte Franz Liszt sich schon als reproducirender Künstler beglaubigt; Musiker und Poet zugleich war er auch als schöpferischer Meister. Eins mit Wagner in der Idee einer engsten Verbindung von Dicht- und Tonkunst, brachte er dieselbe doch auf andern Gebieten zur Ausführung. Nicht die Bühne, sondern Concertsaal und Kirche wählte er zum Schauplatz seiner Thaten. In ihm und Wagner aber concentrirten sich wesentlich die musikalischen Bestrebungen der neueren Zeit; unter den bewegenden Mächten der modernen Kunst standen sie obenan. Mochte man immerhin, so lang sie als Lebende unter uns weilten, ihre Musik als „Zukunftsmusik" bespötteln und befehden — als Franz Liszt, drei Jahre nach seinem Bayreuther Freund, von hinnen ging, war die Welt wenigstens darüber einig, daß sein Name zu den klang- und ruhmreichsten unseres Jahrhunderts gehöre und daß der ihn trug, in Wahrheit eine Zierde der Menschheit war.

Als dem Meister aller Meister auf dem Pianoforte, dem Begründer der modernen Claviertechnik und einer großen Pianistenschule, dem Schöpfer neuer symphonischer und kirchlicher Formen, dem Haupt der neudeutschen Musikrichtung, dem geistsprühenden Schriftsteller, dem tapferen Vorkämpfer Wagner's und alles Großen, noch nicht zur Anerkennung Gelangten, wird die Kunstgeschichte Franz Liszt die gebührende Stelle anweisen — wir alle aber, die das Glück in seine Nähe führte, wissen, daß sein Herz nicht minder groß und bewundernswerth war als sein Genie, und daß er nicht nur zu den Größten, sondern auch zu den Besten zählte, deren Gedächtniß hienieden lebendig bleiben wird. Neid- und Selbstlosigkeit, Menschenfreundlichkeit im wahrsten Sinne des Worts, eine unbegrenzte Großmuth und Vornehmheit des Empfindens,

die keinen Groll gegen den Feind aufkommen ließ und das Böse mit Gutem zu vergelten allzeit bereit war, dem Freund aber unentwegte Treue wahrte, ein tief religiöser Sinn: das waren, im Bund mit einer alles bezwingenden Liebenswürdigkeit und einem in seltenster Weise universell gebildeten souveränen Geist, bei idealer Erscheinung, überlegenen Weltformen und durch und durch musikalischem, harmonischem Naturell, die Eigenschaften, die Franz Liszt als Menschen charakterisirten. Der fast magische Zauber seiner Persönlichkeit, der ihm die Freundschaft der Besten unter den Männern, die überschwängliche Gunst und Liebe der Frauen gewann, ihn zum auserkornen Liebling der Großen dieser Erde machte, ist weltbekannt, wie sein Genie. Er mehrte und erhöhte die Siege, die seine Kunst davontrug. Nie ist ein Künstler enthusiastischer gefeiert, einmüthiger unter seines Gleichen auf den Thron erhoben, fanatischer geliebt und umschwärmt, ja vergöttert worden als Franz Liszt, der größte Virtuos, den die Welt gesehen. Und doch verzichtete er, kaum im Zenith des Ruhms und männlicher Vollkraft stehend, freiwillig auf das, was andern der beste Preis des Lebens dünkt. Gold, Lorbeeren, Ehren und Huldigungen aller Art, die Europa seinem Liebling verschwenderisch zu Füßen legte, warf er gleichmüthig hin und vertauschte die Via triumphalis des Clavierbeherrschers mit dem kampf- und dornenvollen Beruf des Componisten, der als kühner Neuerer selbsteigene Pfade geht und neue Offenbarungen verkündet. Und nun erfuhr er die Wandelbarkeit menschlicher Gunst. So leidenschaftlich man ihn ehedem bejubelt, so leidenschaftlich bekämpfte man ihn nun. Er, der für das Verständniß unserer besten Tongenien von je sein Können unermüdlich eingesetzt, der Beethoven's Sonaten zuerst im Concertsaal einführte, der das deutsche Volk zuerst

mit Schubert's Liedern befreundete, der Schumann und Franz, Wagner und Berlioz, Brahms, Rubinstein, Raff, Cornelius, Dräseke und wie sie alle heißen, den Weg bereitet, sah seine eigenen Gaben, so weit sie sich nicht auf's Clavier beschränkten, mit Zweifel und kühlem Undank gelohnt. Als sich ihnen aber endlich ein allgemeineres Verständniß öffnete, als man dem Componisten Liszt verspätete Kränze wand und die Welt von den Triumphen des Greises, wie einst von denen des Jünglings und Mannes widerhallte, da nahte schon die letzte Stunde dieses thatenreichen Lebens. Als Triumphator, wie er begonnen, starb er.

Magyarisches und deutsches Blut mischt sich in Franz Liszt's Adern.*) Seine Mutter, Anna geb. Lager, hatte in Krems, unfern Wien ihre Heimat. Sein Vater, Adam Liszt, war der Abkömmling eines alten ungarischen Adelsgeschlechts. Unbegütert, wie dasselbe in seinen jüngeren Generationen war, trat er jedoch nach Vorgang seines Vaters eine einfache bürgerliche Laufbahn an. Durch den überreichen Familiensegen der Eltern zu früher Selbständigkeit gedrängt, hatte er als Rechnungsbeamter des Fürsten Esterhazy eine schlichte Anstellung gefunden und in dem Dorfe Raiding bei Oedenburg seinen bescheidenen Hausstand begründet. Seinen künstlerischen Bedürfnissen, seiner leidenschaftlichen Musikliebe hatte er bei Wahl seines Berufs kein Gehör schenken dürfen. Nur in seinen Freistunden konnte er sie pflegen. Doch reichte dies bei seiner natürlichen Begabung hin, sich fast ohne jede Anleitung auf allen Streichinstrumenten wie auf Clavier, Guitarre und Flöte eine Fertigkeit anzueignen, die in der Kapelle

*) Eine eingehende, hier mehrfach benutzte Biographie Liszt's veröffentlichte L. Ramann. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1880—1894.

des benachbarten Eisenstadt, der Residenz des Fürsten Esterhazy, häufige Verwendung fand. Mit Haydn, dem Kapellmeister des Fürsten, und Hummel, dem damaligen Concertmeister, ward er daselbst befreundet; Cherubini und viele andere berühmte Meister lernte er hier kennen. Was Wunder, daß er bei so regem Verkehr mit Musik und Musikern mit heller Freude die frühzeitig sich kundgebende Begabung des Sohnes erkannte, der ihm am 22. October des Kometenjahres 1811 geboren wurde?

Die Hausmusik des Vaters, die sonn- und festtäglichen Meßgesänge in der Kirche, die wild-phantastischen Weisen der häufig im Dorfe rastenden Zigeuner warfen die ersten musikalischen Eindrücke in des Kindes empfängliche, leicht erregbare Seele. „So einer will ich auch werden!" rief der kleine Franz, auf das Bild Beethoven's deutend, aus, das neben andern Musikerbildern die Wand des Wohnzimmers schmückte. Er war sechs Jahre alt, da begann der Vater auf seine inständigen Bitten mit ihm den Clavierunterricht. Fortan ward die Musik der Mittelpunkt seines Lebens. Aus der Gemeinschaft mit seinen Spielkameraden schlich er sich weg zu seinem Instrument. Mit solcher Leidenschaft spielte der zarte Knabe, mit so fieberhaftem Eifer suchte er, eher Noten als Buchstaben schreibend, schon nach eigenen Klängen, nach einem sich in „seltsamen Harmonien und Modulationen" äußernden musikalischen Ausdruck für sein kindliches Empfinden, daß die besorgte Mutter mit Recht nachtheilige Einwirkungen auf seine Gesundheit fürchtete. Eine monatelange Krankheit brachte in der That sein Leben in so ernste Gefahr, daß schon die Kunde von seinem Tode sich in der Umgegend verbreitete und der Dorftischler bereits an seinem Sarge zimmerte. Zum Glück erwies sich die wunderbare Elasticität seiner Natur stärker als

die Krankheit — der kleine Künstler genas wieder, um ein großer Künstler zu werden.

Rasch und unaufhaltsam ging es nun vorwärts. Seine Fingerfertigkeit, sein prima-vista-Spiel und mehr noch seine Improvisationen erregten das Staunen aller, die Franz hörten. Neunjährig trat er schon mit dem Es-dur-Concert von Ries und einer freien Phantasie in Oedenburg vor die Oeffentlichkeit und erspielte sich, nachdem er sich inzwischen auch den Beifall des Fürsten Esterhazy in hohem Maße gewonnen, bald darauf in einem im fürstlichen Palais veranstalteten Concert in Preßburg die Bewunderung eines zahlreicheren kunstverständigen Publikums in solchem Maße, daß einige ungarische Magnaten, an ihrer Spitze die Grafen Amadée und Szapary, sich sofort erboten, durch ein Stipendium von sechshundert Gulden sechs Jahre hindurch die Kosten seiner Ausbildung zu tragen.

Wer war glücklicher als Franz? Seine felsenfeste Zuversicht auf den ihm eingeborenen Musikerberuf und den Beistand Gottes, der ihm, wie er sagte, schon helfen werde, alle Sorgen und Opfer der Eltern einst wieder zu vergelten, überwand die Bedenken und Einwürfe der zagenden Mutter. Auf des Knaben zarte Schultern ward nun die Zukunft der Familie gestellt. Die sichere Stellung des Vaters wurde aufgegeben, und hinaus in die Welt zogen die Eltern mit ihrem Kinde.

Adam Liszt's Hoffnung, seinen mittlerweile nach Weimar übergesiedelten Freund Hummel als Lehrer für seinen Sohn zu gewinnen, scheiterte an der seine Mittel übersteigenden Forderung desselben von einem Louisdor für die Stunde. So ward denn in Wien zunächst, und zwar unter Führung Czerny's im Clavierspiel und Salieri's in der Composition, die Ausbildung des jungen Musikers betrieben. Seine bei

mangelnder systematischer Schulung aller künstlerischen Grundlage entbehrende Technik ward nun in strenge Zucht genommen; während er sich auch im Partiturlesen und -Spielen bald eine erstaunliche Fertigkeit erwarb und in der Composition so viel Geschick zeigte, daß ein von ihm geschriebenes Tantum ergo Salieri's lebhaften Beifall errang. „Nie habe ich einen so eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler gehabt", rühmte Czerny, der uneigennützige Lehrer von ihm, der keinen andern Lohn für seine Unterweisung begehrte, als die Freude, die ihm sein auserlesener Schüler machte. Genug mit glänzendem Erfolge konnte sich der elfjährige Franz am 1. December 1822 der musikliebenden Kaiserstadt in einem Concert im landständischen Saale zuerst vorstellen. Ein zweites, am 13. April 1823 von ihm im Redoutensaal gegebenes Concert, dem Beethoven die seltene Ehre seiner Anwesenheit schenkte, trug ihm als liebsten Lohn einen Kuß des großen Tonmeisters ein, dem er schon zuvor zu seinem Stolze durch Schindler zugeführt worden war und zu dem er von je mit glühender Verehrung als zu seinem höchsten Ideal emporblickte. Beide Concerte ergaben die Mittel, des Knaben künstlerische Ausrüstung in Paris zu vollenden.

Nicht nur einen Virtuosen, einen Componisten vielmehr dachte Adam Liszt der Welt in seinem Sohne zu erziehen. Diesem höchsten Ziele wollte er ihn auf dem Pariser Conservatorium entgegenführen. Allein die Thore der berühmten Anstalt verschlossen sich, einem streng festgehaltenen Gesetz zufolge, dem Ausländer. Vergeblich flehten Vater und Sohn — „das Reglement war unerbittlich, und ich untröstlich", schreibt Franz.*) „Alles schien mir verloren, selbst die Ehre,

*) Ges. Schriften, Bd. II. „Ueber die Stellung der Künstler."

und ich glaubte an keine Hülfe mehr." Zum Glück fand er in Paer und Reicha, die beide nach einander seine Compositionslehrer wurden, thätige Förderer seiner Bestrebungen. Auch ohne Conservatorium machte er seinen Weg. Empfehlungen der ungarischen und österreichischen Aristokratie öffneten ihrem Schützling die Salons ihrer französischen Standesgenossen. Die Herzogin von Berry und der Herzog von Orleans, der nachmalige König Louis Philippe, nahmen ihn in ihre besondere Protection. Im Umsehen war „le petit Litz", wie man ihn nannte, der Held des Tages, der Liebling des Adels, der Künstler und Gelehrten, des ganzen gebildeten Paris. Hatte sich schon die Presse in Wien, wie auf der Durchreise in München und Stuttgart, für den „kleinen Herkules," den „zweiten Mozart", als den man ihn begrüßte, begeistert, so strömten auch die Pariser Blätter, nachdem man ihn am 8. März 1824 in einem Concert in der italienischen Oper zum ersten Mal öffentlich bewundert hatte, von Lobpreisungen des phänomenalen Talentes über, „das keinen Nebenbuhler mehr kenne". Als dem „ersten Clavierspieler Europas" huldigte man dem „unvergleichlichen Kind", dessen „bezaubernde Eleganz", Geistesanmuth, liebenswürdige Herzensgüte und eigenthümlich schöne aristokratische Erscheinung den Eindruck seiner Kunst noch erhöhten und alle gefangen nahmen.

Auch als Componisten lernte Paris alsbald „le petit Litz" kennen. Fand doch sein Lehrer Paer, wie früher Salieri, seine schöpferischen Versuche so vielversprechend, daß er ihn unter anderm zur Composition einer Oper — sie blieb die einzige seines Lebens — aufmunterte. Das einactige, auf einen Text von Théaulon geschriebene Werk „Don Sancho ou le château de l'amour" ward, als er es am 17. October 1825 unter Leitung Rudolf Kreutzer's in der Académie royale

zur Aufführung brachte, „halb kalt, halb beifällig" aufgenommen.*) Nach vier Wiederholungen bei Seite gelegt, ging die Partitur später bei einem Brand in der Bibliothek des Opernhauses zu Grunde.

Gelegentlich eines Concertes auch wagte es Franz' übermüthiges Genie, eine Sonate eigener Composition unter Beethoven's Namen einzuführen, ohne daß die anwesenden Künstler die Täuschung gewahr geworden wären. Dabei gab er sich contrapunktischen Studien mit Eifer hin. Alle polyphonen Formen lernte er mit der gleichen Leichtigkeit beherrschen, mit der seine Finger den Tasten geboten. Zwischendurch brachten ihm längere und wiederholte Reisen in Begleitung Erard's nach England (1824 und 1825) — wo König Georg IV. ihm seine besondere Gunst bezeigte —, in die französischen Departements und die Schweiz (1826—27) immer erneute Ruhmesernten. Da starb plötzlich, am 28. August 1827, in Boulogne sur mer, wo Franz sich seiner angegriffenen Gesundheit wegen zum Gebrauch der Seebäder aufhielt, sein treuer fürsorglicher Vater, und führerlos, auf sich selbst gestellt im Leben wie in der Kunst sah sich mit einem Male der sechzehnjährige Jüngling. Er besann sich nicht, alsogleich volle

*) Die Angabe L. Ramann's und andrer Biographen von einer glänzenden Aufnahme widerlegt Dr. H. Reimann durch Veröffentlichung der betreffenden Pariser Berichte über die Oper: „Allgemeine Musikzeitung" vom 20. Juli 1888. Der Kritiker des „Moniteur universel" zieht auf Grund des Liszt'schen Debüts den Schluß, daß „die verstandesmäßige Ueberlegung und das Streben nach Wahrheit im Ausdruck die Grundelemente der dramatischen Compositionen sein werden, die wir von ihm zu erwarten haben." Im Streben nach Ausdruckswahrheit hatte er eine charakteristische Eigenschaft Liszt's erkannt, wenn dieser auch auf das dramatische Gebiet nachmals Verzicht leistete.

Mannespflichten auf sich zu nehmen. Voll inniger Liebe zu seiner Mutter, die während seiner letzten Wanderjahre von ihm getrennt in Oesterreich gelebt hatte, entbot er sie sofort zu sich nach Paris, um durch Clavierunterricht daselbst ihre und seine Existenz zu begründen. Selten nur trat er zunächst als Virtuos vor die Oeffentlichkeit. Doch unternahm der Siebzehnjährige es unter anderem, Beethoven's Es-dur-Concert zu spielen: zu jener Zeit (1828) ein unerhörtes Wagniß in Paris, wo man Beethoven kaum mehr als dem Namen nach kannte; wie denn Liszt's Programme in der That als „schlecht gewählt" getadelt wurden, — weil er Beethoven und Weber darin aufgenommen hatte.

In stiller Zurückgezogenheit, wie in schweren inneren Kämpfen, in heißer Arbeit an sich selbst gingen ihm die nächsten Jahre dahin. In diese Zeit fiel ein erster Liebestraum, dem ein jähes Erwachen und Entsagenmüssen folgte. Caroline Comtesse St. Cricq, die Tochter des Ministers des Innern, die er unterrichtete, durfte, ob ihm auch ihr ganzes Herz gehörte, nicht die Seine werden. Die Wahl des Vaters bestimmte ihr den ungeliebten Gatten. Liszt vergaß sie nie. Mehr denn drei Jahrzehnte später (1860) vermachte er ihr, die inzwischen längst Madame d'Artigaux geworden war und in Pau lebte, in seinem Testamente eins seiner Kleinode, als Ring gefaßt. Als ihre Wege sich trennen mußten, begehrte Franz, bei der Religion allein Trost suchend, ihr ohnedies seit früher Kindheit von ganzer Seele ergeben und mit dem seiner Natur eigenen mystischen Zug ihren Mysterien anhangend, seine Kunst mit der Kirche zu vertauschen; wie er dies schon einmal vor des Vaters Hingang verlangt hatte. Nur „die Liebe zu seiner Mutter, deren naive Frömmigkeit die Nothwendigkeit seines Priesterberufs nicht anerkannte", hielt ihn,

laut seinen eigenen Worten, vom Eintritt in das Pariser Seminar zurück. Doch tiefe Apathie bemächtigte sich seiner, und an Gemüth und Körper krank, verbarg er sich vor der Welt, die schon eine verfrühte Todtenklage um ihn anstimmte.

Erst die Juli-Revolution mit ihren die Jugend Frankreichs allmächtig erfassenden Ideen und Träumen einer freieren, glücklicheren Weltgestaltung erweckte ihn zu neuer Thatkraft, und die in ihrem Gefolge auf künstlerischem Gebiet zum Durchbruch kommende romantische Bewegung sah ihn mit Hector Berlioz, Chopin, Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Delacroix u. a. in ihrer Mitte. Von ihr nahm er die Idee des Fortschritts der Kunst auf, die Ueberzeugung, daß in den bewegenden Gedanken der Zeit und der Nationen „der ewige Verjüngungsquell der Kunst zu finden, daß nur das Leben selbst ihr Leben sei."

Einen weiteren entscheidenden Impuls empfing er 1831 durch das Erscheinen Paganini's in Paris. Völlig neu war bisher in der reproducirenden instrumentalen Kunst jene Unmittelbarkeit der Vortragsweise, die das eigenste Ich des Spielers und sein innerstes Erleben zum Ausdruck bringt. Mit Paganini kam dieselbe, kam die Inspiration zu ihrem Rechte; er vertrat den in der Luft liegenden Fortschritt auf reproducirendem Gebiet. Als die Verkörperung dessen, was er selbst erstrebte, berührte das weltberückende Spiel des Geigerkönigs den jungen Franz Liszt. Am Genie des Italieners reifte das seine. Dessen Meisterschaft in seiner Weise zu erreichen, ja zu überbieten, dahin ging sein Trachten, und so in unablässigem Studium Paganini's violinistische Technik gleichsam in's Pianistische übertragend, sie dabei aber zu seiner eigensten Sprache umschaffend, ward er, indem er, die Sprung- und Spannungsfähigkeit der Hand ausbildend, der Clavier-

musik die Weitgriffigkeit gewann, welche ihr Klangreich in's Ungemessene erweiterte, der Begründer einer neuen Claviertechnik.

Doch auch negativ lernte er von dem großen Geiger. Was dessen Kunst die Krone raubte: der Mangel an allgemeiner und menschlicher Bildung, der Mangel an Idealität mit einem Worte, brachte Liszt zum Bewußtsein der wahren Mission des Künstlers. „Die Kunst" — schreibt er in seinem berühmten Nachruf an Paganini (1841) — „nicht als bequemes Mittel für egoistische Vortheile und unfruchtbare Berühmtheit auffassen, sondern als eine sympathische Macht, welche die Menschen vereint und einander verbindet, das eigene Leben ausbilden zu jener hohen Würde, die dem Talent als Ideal vorschwebt, den Künstlern das Verständniß öffnen für das, was sie sollen und was sie können, die öffentliche Meinung beherrschen durch das edle Uebergewicht eines hochsinnigen Lebens, und in den Gemüthern die dem Guten so nah verwandte Begeisterung für das Schöne entzünden und nähren: das ist die Aufgabe, welche sich der Künstler zu stellen hat, der sich kraftvoll genug fühlt, Paganini's Erbe zu erstreben."

Liszt selbst trat dies Erbe an. „Génie oblige" wählte er zur Devise seines Lebens, das an Liebesthaten reicher war und ist als dasjenige irgend eines seiner Kunstgenossen. In unermüdlicher Arbeit erklomm er, vom Schauplatz der Oeffentlichkeit mehrere Jahre zurückgezogen, die Höhe seines unerreichten pianistischen Meisterthums und erwarb sich zugleich jene Universalität der Geistesbildung, die er in Verbindung mit wahrer Herzensbildung für den Culturberuf des Künstlers als unentbehrlich erachtete. Seine Interessen für geistige Materien, für Geschichte, Philosophie, Poesie, Staatswissen-

schaft, bildende Kunst, wie für die Arbeiten des öffentlichen Lebens forderten Befriedigung und fanden sie in den ernsten vielseitigen Studien, denen er sich widmete — Studien, wie sie bisher seinen Kunstgenossen allerdings fern gelegen hatten. Aber welche Kluft auch trennte ihn, der einen völligen Umschwung in der Stellung des Künstlers herbeiführte, und sein ideales Künstlerbewußtsein von den allgemein herrschenden Kunsttendenzen! Wie viel Handwerkerthum, so klagte er, und wie wenig echte Künstlerschaft gewahrte er allenthalben!

Mit Bitterniß erfüllte ihn oft die Wahrnehmung, daß die Menge vom Virtuosen nur augenblickliche Zerstreuung statt ernster Vermittelung künstlerischer Offenbarungen begehrt. „Ich leugne es nicht,“ schreibt er in einem Briefe an Massard *) „es liegt ein mir unerklärbarer mächtiger Zauber, eine mir unerklärliche stolze und doch — ich möchte sagen — wonnige Gewalt darin, eine Geistesgabe zu entfalten, welche uns Gedanken und Herzen der Menschen gewinnt und in die Seele anderer zündende Funken desselben heiligen Feuers wirft, das unsere eigene Seele verzehrt, in ihnen Sympathien erweckt, die sie unwiderstehlich uns nach, empor zu den Regionen des Schönen, des Idealen, des Göttlichen ziehen! Diese Wirkung, welche der Künstler auf einzelne ausübt, überträgt seine Phantasie manchmal auf die Menge — dann fühlt er sich König über alle diese Geister, dann fühlt er in sich den Funken der Schöpferkraft: denn durch seine Töne schafft er Erregungen, Gefühle, Gedanken. Es ist nur ein Traum, aber ein Traum, der sein Dasein adelt. Es war auch der meine. . . Ruhig und stoisch aber will ich nun im Wechsel von Erfolg und Nichterfolg bleiben; dem einen mißtrauend, gleichgültig gegen

*) Ges. Schriften, Bd. II.

den andern, will ich in mir allein meinen Stützpunkt finden: mein Gewissen soll mein einziges Kriterium sein."

Erst im Winter 1834 erschien Liszt wieder im Concertsaal, durch die inzwischen gewonnene schwindelnde Höhe seiner Virtuosität, wie durch seine für die bahnbrechenden Zeitgenossen propagandirenden Programme den Parisern ein völlig Neuer geworden. Als Vertreter des modernen romantischen Kunstgeistes trat der junge Himmelsstürmer, der in der überschäumenden Kraft seines Ichs die conventionellen Dämme durchbrach, zur alten classischen Schule in Gegensatz, aus den Reihen der letzteren ebenso erbittert angegriffen, als vom Publikum, die Aristokratie an der Spitze, begeistert gefeiert. Jahre hindurch währte dieser Meinungskampf, der namentlich in Folge von Thalberg's Auftreten in Paris (1836 und 1837) neu und heftiger entbrannte.

Eine so wenig zu unterschätzende Gegnerschaft Liszt aber auch in dem Wiener Künstler erstand, über das vornehme, aber rein technische Talent des letzteren trug das spirituelle Genie Liszt's den unausbleiblichen Sieg davon. Wen hätte auch Liszt am Claviere nicht besiegt? Der bezeichnende Ausspruch einer geistreichen Frau: „Thalberg ist der Erste — Liszt aber der Einzige", wurde zum geflügelten Wort, und die Stimme des Volkes, die, wie das Sprüchwort sagt, Gottes Stimme ist, krönte ihn, dessen jugendliche Excentricitäten einer immer harmonischeren Künstlerschaft wichen, als den König der Virtuosen. Das Ideal derselben, „der Einzige" blieb er so lang er lebte; er bleibt es auch, nun er im Grabe ruht.

Liszt's Spiel dem, der es nie hörte, schildern zu wollen, wäre vergebliches Beginnen. „Beängstigend und beseligend zugleich" nannte es der ihm befreundete Heine, damit die Vermählung des Dämonischen und Göttlichen andeutend, die

es charakterisirte. Es war nicht nur die vollkommene Souveränetät seiner Technik, mit der Liszt dem spröden Tasteninstrument gebot und ihm den seelenvollsten Gesang, ja jede gewollte Gefühlsnuance und Wirkung abzwang: mehr noch war es der Geist, die Empfindungstiefe und -Größe, das Ueberwältigende des Genies, das sich aus alledem seine ureigenste Sprache schuf, was uns in diesem Spiel elektrisirte und berauschte, was ganze Generationen zu seinen begeisterten Bewunderern machte und die Seele mit Eindrücken füllte, die nicht von dieser Welt sind. Liszt's Spiel war Offenbarung. „Als die absolute Kunst, frei von allen irdischen Mängeln und Mühen" trat es uns entgegen.

Mit Liszt, „dem Virtuosen der Zukunft", wie Berlioz ihn nannte, trat eine Virtuosenschule in's Leben, der mit der Gegenwart zugleich die Zukunft gehört, da sie die Unterordnung der Bravour unter den Geist, der Materie unter die Idee zum Princip erhebt und den gesammten technischen Apparat nur als Darstellungsorgan höherer Intentionen verwendet wissen will. Seit Liszt datirt jenes höhere Virtuosenthum, dem die Virtuosität nicht, wie ehedem unter ihren ersten Vertretern auf dem Clavier, von Clementi und Hummel bis Thalberg, Selbstzweck, sondern nur Mittel zur vollendeten Verlebendigung des Kunstwerks ist. Während Liszt aber die Virtuosität solchergestalt scheinbar erniedrigend in die Schranken einer Dienerin und Trägerin der Composition bannte, hob er sie gleichzeitig dadurch weit über sich selbst hinaus, daß er einerseits ihr technisches Vermögen, ihre Ausdrucksfähigkeit unermeßlich steigerte, andrerseits aber die schöpferische Betheiligung des reproducirenden Künstlers als unerläßliche Forderung feststellte.

Vor seinem ganz Paris in Aufregung versetzenden Wett-

kampf mit Thalberg hatte Liszt, durch seine Verbindung mit der unter dem Schriftstellernamen Daniel Stern bekannt gewordenen Gräfin d'Agoult*) — der schönen und geistreichen Mutter von Richard Wagner's Wittwe Cosima und deren frühverstorbenen Geschwistern Daniel († 1859) und Blandine, verheiratete Ollivier († 1862) — veranlaßt, längere Zeit (1835 und 1836) zurückgezogen in Genf gelebt. Dort hatte er mit einer Reihe von Artikeln für die wesentlich auf seinen Antrieb von Schlesinger begründete Pariser „Gazette musicale“ jene bedeutsame schriftstellerische Thätigkeit eröffnet, welche die musikalische Literatur um mehrere ihrer werthvollsten Erzeugnisse — wie die Arbeiten über Chopin, Wagner, Berlioz, Schumann, Franz 2c., die gegenwärtig als „Gesammelte Schriften“**) vorliegen und das Genie und ausgebreitete Wissen Liszt's auch auf diesem Gebiete darthun — bereicherte; aber consequent verschmähte, Wort und Waffen für sich selber zu führen. Nebenbei ließ er, fortwährend auch schöpferisch thätig, dem neubegründeten Genfer Conservatorium seine seltene Lehrgabe in der ihm eigenen selbstlosen Weise zu Gute kommen.

Auch während der nächsten Jahre (1837—1839) suchte er wenig Zusammenhang mit der Oeffentlichkeit. Er widmete dieselben, Frankreich und die Schweiz mit Italien vertauschend, vorzugsweise seiner Selbstbildung, seiner „Ausarbeitung als

---

*) Sie starb 1876.

**) 6 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel. Bd. I. „F. Chopin“ wurde von La Mara, Bd. II. „Essays und Reisebriefe“ von L. Ramann in's Deutsche übertragen. Der reiche Inhalt der übrigen Bände ist in der von der Herausgeberin, L. Ramann, nachmals überarbeiteten Uebersetzung von P. Cornelius großentheils schon früher durch die „Neue Zeitschrift für Musik“ bekannt geworden.

Künstler", wie er sagte. „In ihrer ganzen Universalität und Einheit enthüllte sich ihm" — so bezeugt er selbst — „die Kunst". Konnten ihm auch die modernen musikalischen Zustände daselbst nichts geben, so wandte er sich, wie er an Berlioz schreibt, „zu den Todten". „Rafael und Michel Angelo verhalfen ihm," dem sich alle Eindrücke in Musik umsetzten, „zum Verständniß Mozart's und Beethoven's, das Colosseum und der Campo Santo zu dem der Eroica und des Requiems." Als Führer durch die römischen Gallerien und Museen wurde ihm besonders Ingres, der damalige Director der französischen Academie, nützlich. Auch mit Rossini verkehrte er viel. In Italien wie in Frankreich (es sei hier nur an Chopin, Berlioz, George Sand, Balzac, Heine, Delacroix, Ary Scheffer, Alfred de Musset, als an seinen engeren Umgangskreis erinnert!) und überall, wo er weilte, suchten die bedeutendsten Männer und Frauen der Zeit seine Nähe. Nur zu vereinzelten Malen hatte er sich in Italien öffentlich hören lassen, u. a. auch in Rom (1838) zum ersten Mal ohne mitwirkende Kräfte allein am Clavier ein Concert gegeben, was vor ihm keiner gewagt hatte, was aber nach seinem Vorgang vielfältigste Nachahmung fand.

Ein innerlich Gereifter trat er mit Ende des Jahres 1839 von neuem in die Welt. Glanzvolle Erfolge in Wien, wo man ihn schon 1838 zum Besten der Donauüberschwemmten in Pest gehört und mit unbegrenztem Enthusiasmus als kurzen Gast gesehen hatte, stellten auch auf deutscher Erde seinen Künstlerruf fest und leiteten die Virtuosenreisen ein, die ihn nun vom Norden bis zum Süden, vom Osten bis zum Westen Europas, in einem Triumphzug ohne Gleichen, durch alle Lande und alle musikpflegenden Städte führten. Aller Orten begeistert gefeiert, erlebte er zumal in Ungarn und Deutschland

nie dagewesene Huldigungen. Von seinen Landsleuten ward er, der ruhmgekrönte Vertreter heimischer Kunst im Ausland, zugleich als der Repräsentant ihrer eigensten idealsten Interessen, als Vertreter des Fortschritts in der Kunstwelt Ungarns, als der Träger einer nationalen Idee betrachtet und ausgezeichnet, und seine Berühmtheit mit dem geistigen Aufschwung seines Volkes in Verbindung gesetzt. Nicht minder sah er sich namentlich in Berlin von einem Enthusiasmus umringt, wie er glühender keinem ausführenden Künstler je lohnte. Rückhaltlos huldigten ihm auch seine Leipziger Kunstgenossen. „Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Es ist nicht mehr Clavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugetheilt", schreibt Schumann von dem „Jupiterjüngling." Und in einem seiner Briefe (1840) äußert Mendelssohn: „Ich habe keinen Musiker gesehen, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte. Er besitzt ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wol nirgends seines Gleichen finden möchte." Fürsten und Papst bedeckten ihn mit Titeln und Orden; der österreichische Kaiser stellte seinen Adel wieder her, wie er ihn später zum königlich ungarischen Rath mit einem Ehrensold und zum Präsidenten der ungarischen Landes-Musikacademie ernannte. Städte erhoben ihn zu ihrem Ehrenbürger, Pest überreichte ihm den ungarischen Ehrensäbel, die Universität Königsberg verlieh ihm die Doctorwürde — den einzigen von allen Titeln, den er mit Vorliebe führte. Ein Begeisterungsrausch folgte, wo man ihn hörte, seinen Spuren; wie bei keinem andern Künstler hefteten sich Triumph und Ehren an seine Fersen. Alle Herzen flogen ihm entgegen,

und neben Gold und Lorbeeren streuten ihm zarte Hände Rosen über Rosen auf den Weg.

Doch nicht lange fand er dabei Genüge. Dem Clavier, das — er selber sagt es — „sein Ich, seine Sprache, sein Leben war", hatte seine Mission gegolten, so lang ihm Studium und Entwickelung des Clavierspiels noch eines weiteren Fortschritts durch ihn fähig schienen. Nun erachtete er diese seine Aufgabe für erfüllt und wandte sich der des Dirigenten, Lehrers und Componisten zu, zu der er sich weiter berufen fühlte. Inmitten seiner Siegeslaufbahn als Virtuos schloß er — staunend sah es die Welt — dieselbe plötzlich ab und nahm als großherzoglicher „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten" im November 1847 in dem kleinen, aber poesieumwobenen Weimar seinen Wohnsitz.

Dahin folgte ihm wenige Monate später jene eminente, durch souveräne Geistes- und Herzensgaben ihm wahlverwandte Frau, die tief in sein Geschick eingreifen sollte: Fürstin Caroline von Sayn-Wittgenstein. Die Tochter eines überaus reichbegüterten Polen von altem aber kleinem Adel, hatte Caroline von Iwanowska — so hieß ihr Mädchenname — dem Gebot ihres Vaters folgend, mit siebzehn Jahren dem als Rittmeister in russischen Diensten stehenden Fürsten Nicolaus Wittgenstein (1836) ihre Hand gereicht. Ihrer Ehe lächelte kein Glück, und ihre Fesseln waren der jungen Fürstin längst unerträglich geworden, als sie Liszt 1847 in Odessa kennen lernte. Ihr für alles Schöne und Große glühendes Herz, ihre überschwängliche Phantasie entflammten alsbald für den unvergleichlichen Künstler und Menschen. Sie zerriß die nur noch äußeren Bande, die sie an ihren Gatten ketteten, und verließ mit ihrer zehnjährigen Tochter, Prinzessin Marie, im April 1848 Rußland. In Schloß Grätz, der Herrschaft des Fürsten Felix

Lichnowsky, traf sie mit Liszt, dessen nahem Freund, zusammen. Dann kam sie nach Weimar, um sich auf der „Altenburg“, einer Besitzung der Großherzogin, deren Seitenflügel Liszt später bezog, niederzulassen. Bei der geistlichen Behörde in Rußland hatte sie eine Scheidungsklage eingereicht, wogegen ihr Gatte seinerseits beim Kaiser Nicolaus über die gewaltsame Entführung seiner Tochter und die Beraubung aller Existenzmittel Klage erhob. Die Fürstin erbat die Vermittlung der Großherzogin Maria Paulowna von Weimar, der Schwester des russischen Kaisers. Des letzteren Verlangen nachzukommen, daß Fürstin Caroline, behufs gütlicher Auseinandersetzung mit ihrem Gatten, nach Rußland zurückkehre, weigerte sich diese jedoch standhaft, in der Ueberzeugung, daß man sie ein zweites Mal nicht wieder aus Rußland herauslassen werde. Demzufolge wurde nach Verlauf einiger Jahre ihr von ihrem Vater ererbtes Vermögen auf ihre Tochter übertragen und eine Vormundschaft für dieselbe eingesetzt. So lang sie bei ihrer Mutter lebte, verblieben dieser die Revenuen. Der Fürst, dem der siebente Theil des Vermögens zuerkannt wurde, erreichte als Protestant die Lösung der Ehe ohne Schwierigkeit; er hatte längst ein zweites Ehebündniß geschlossen, als die sich zur römisch-katholischen Kirche bekennende Fürstin Caroline noch endlose Kämpfe um den Preis ihrer Freiheit zu bestehen hatte. Ihre hochfliegende Seele kannte ja kein höher zu erstrebendes Ziel, als das Glück, an Stelle ihres Fürstenranges „Liszt's ruhmreichen Namen zu tragen“. Mit Recht hat man sie den „guten Genius“ des Meisters genannt. Wie sie vom Anbeginn den Glauben an seinen Componistenberuf in ihm befestigte, so verhalf sie dem Schaffenden zu der ihm nöthigen Ruhe und Concentration. Sie inspirirte ihn zu vielen seiner Werke; umschließen doch

die auf der Altenburg verlebten Jahre die fruchtbarsten seines Componistenlebens. Sie nahm an Ausarbeitung seiner Schriften vielfach sogar directen Antheil. Sie schmückte sein Leben nach innen und außen und gestaltete ihr Haus zu einem Musenhof, der die vornehmsten Geister der Zeit um ihn versammelte.*) Ja, welchen Glanz strahlte Liszt über Weimar aus!

Eine neue Kunstblüte rief er auf dem alten classischen Boden hervor und entfaltete eine Wirksamkeit, die für das gesammte Musikleben der Gegenwart von weittragendster Bedeutung wurde. Das Wort Beethoven's: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck", schrieb er mit weithin sichtbaren Lettern auf sein Banner, um das sich die jüngeren Musiker scharten, um schaffend, ausführend oder leitend von ihm zu lernen. Neben der Pflege classischer Werke ließ er sich daher vor allem die Förderung der aufstrebenden musikalischen Generation angelegen sein. So ist in erster Linie die Verbreitung der Werke Wagner's, die heute den eisernen Bestand jedes besseren Bühnenrepertoire's bilden, sein Verdienst. Mehr, unvergleichlich viel mehr als irgend einer hat er für seinen großen Freund gethan. Bezeichnete doch Wagner selber am Vorabend der ersten „Parsifal"-Aufführung 1882, ihn als „den großen Schirmherrn seiner Kunst, der ihn erhoben habe wie kein andrer". Mit der Intuition des Genies erkannte er, noch ehe ein anderer sie ahnte, die Größe des ihm verwandten

*) Eingehenderes über die Fürstin Wittgenstein und Liszt's Beziehungen zu ihr enthalten die auf directer Quelle beruhenden Aufsätze d. Verf. in der Münchener „Allgemeinen Zeitung" v. 30. März 1887 (Beilage) und v. 22. Oct. 1893 (Feuilleton), sowie in La Mara, „Classisches und Romantisches aus der Tonwelt." (Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1892.)

Kunstgeistes, die Tragweite und Bedeutung seiner neuen unerhört kühnen Bahnen. Als Wagner als Flüchtling und Verbannter die deutsche Erde meiden mußte, übernahm Liszt, sein „zweites Ich", wie er ihn nannte, an seiner Stelle die Aufgabe, sein Volk mit seinen Schöpfungen bekannt zu machen. In Weimar gründete er „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" eine sichere Heimat, von der, als festem Mittelpunkt aus, sie sich, dank seinem siegreichen Vorgehen, allmälig die Welt eroberten. Um das Verständniß der ihrer Zeit weit vorausgeeilten und ihr darum fremdartig erscheinenden neuen Werke auf alle Weise zu fördern, schrieb er seine berühmten Analysen und Artikel über die drei genannten Opern und „Rheingold"*), deren musikalisch-poetische Wirkung durch die hinreißende Beredtsamkeit seiner Feder unterstützend und motivirend. Liszt's Mahnruf auch feuerte Wagner zu erneuter Thätigkeit an, als er, nach dem Scheitern mannigfacher Pläne, zu einer Zeit tiefster Niedergeschlagenheit das Ende seines Kunstschaffens gekommen glaubte. Liszt war der Erwecker der schlummernden Nibelungen-Idee. Auch zur Verwirklichung der Festspiele bot er zuerst die Hand. Was wir nachmals in Bayreuth zur Ausführung kommen sahen, war vor Jahren schon von ihm für Weimar geplant. Auf den „Nibelungenring" zielte das geniale Project der „Goethe-Stiftung" ab, das Liszt seinem Großherzog unterbreitete und nachmals veröffentlichte. Der classische Boden, der uns die größten deutschen Dichterwerke geboren, sollte, so wollte er, auch die Geburtsstätte der größten musikalisch-dramatischen Thaten der Neuzeit werden. War es Liszt's Schuld, wenn seine Vorschläge an maßgebender Stelle kein Gehör fanden,

---

*) Ges. Schriften. Bd. III. 2.

wenn der Glaube an den größten Tongenius unserer Zeit erst langsam wachsen und reifen mußte, um dessen Ideal die Verwirklichung zu bringen? Nie, das ist gewiß, fanden große, kühne Ideen einen kühneren, congenialeren Vorkämpfer, als die Gedanken und Ziele Wagner's in Franz Liszt.

Auch für die in Deutschland wie in Frankreich zu jener Zeit noch nicht zu verdienter Geltung gelangten Schöpfungen Berlioz' und namentlich seine Oper „Benvenuto Cellini" wirkte Liszt mit Eifer und Nachdruck. Er war der Erste, der Schumann's „Manfred" auf die Bühne brachte, wie er auch, ungeachtet des vorausgegangenen Mißerfolges in Leipzig, dessen „Genoveva" dem Weimarer Repertoire einverleibte. Schubert's „Alfonso und Estrella" entriß er der Vergessenheit; Rubinstein, Raff, Cornelius, Lassen und andere junge Meister führte er als Operncomponisten ein. Wegbereitend und verständnißfördernd wirkte er für alle. Keine neue musikalische Erscheinung irgend welcher Bedeutung blieb von ihm unberücksichtigt, und die von ihm geleiteten Opern und Concerte, nicht minder als die allsonntäglich in der Altenburg veranstalteten Matinéen, in denen man den für die Oeffentlichkeit nunmehr verstummten Virtuosen Liszt einzig noch bewundern durfte, übten ihre Anziehungskraft bis in die weite Ferne.

War es sein Grundsatz als Dirigent, daß „die Aufgabe eines Kapellmeisters darin bestehe, sich thunlichst überflüssig zu machen und mit seiner Function möglichst zu verschwinden", — denn „wir sind Steuermänner, aber keine Ruderknechte", heißt es in seinem „Brief über das Dirigiren"*) und man weiß, mit welch praktischem Erfolge sich diese Methode bewährte! — so ließ er auch in seiner Thätigkeit als Lehrer der Indi-

*) Ges. Schriften, Bd. V.

vidualität die größte Freiheit in der Entwickelung. Da war von Schablone keine Rede; die volle Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit blieb jedem einzelnen gewahrt, dem er die unschätzbaren Reichthümer seiner Erfahrung in der Technik seiner Kunst erschloß. Ließ sich der individuelle seelische Zauber seines Spiels, die unvergleichlich inspirirte Weise, die seinem Vortrag das Unmittelbare einer schöpferischen Offenbarung gab, auch auf keinen andern übertragen: seine Schule bleibt uns unverloren; sie ist in sicherem Bestand über alle Welttheile verbreitet. Aus ihr gingen die bedeutendsten der neueren Pianisten, an ihrer Spitze Hans von Bülow, Tausig, Sophie Menter, Hans und Ingeborg von Bronsart, Carl Klindworth, Dionys Pruckner, Alexander Winterberger, Anna Mehlig-Falk, Eugen d'Albert, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen, Arthur Friedheim, Emil Sauer, Moritz Rosenthal*) hervor, denen sich ein weiter Kreis von Kapellmitgliedern und Musikern, wie Joachim, Laub, Singer, Coßmann, Raff, Ritter, Cornelius, Lassen, anschloß.

Wenn Schumann sagt: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern; das Genie aber darf frei gebären," so hat Liszt seinen Anspruch auf dieses Recht mit vollem Bewußtsein seiner Kraft geltend gemacht. Wie er als Pianist auf seinem Instrument gleichsam eine neue Welt entdeckte, die in ihm schlummernden orchestralen Kräfte erweckte und dessen eigentlichste Glanzzeit herbeiführte, mußte er auch als Componist neue selbständige Bahnen

*) Rubinstein ist, da er nur in erster Jugend und später vorübergehend Liszt's Unterricht genoß, nicht unter seinen eigentlichen Schülern zu nennen.

wandeln. Während seines Wander- und Virtuosenlebens bereits hatte er neben einigen Liedern und Chören eine beträchtliche Anzahl von Clavierwerken geschaffen, die zunächst der Ausdruck seiner Virtuosität waren. Gleichzeitig mit der neuen, im Vergleich zu dem bisher Vorhandenen unerhört vervollkommneten Technik, die sie begründen halfen, versinnlichten sie meist eine poetische Idee. Nachdrücklicher als vor ihm Robert Schumann stellte Liszt ja von je die Ueberzeugung auf, daß das Reich der Musik unbegrenzter sei als daß der Empfindung, daß es sich auch die Gedankenwelt zu erschließen vermöge. „Die Vocalmusik vermag es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch ihre Hülfe zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die instrumentale kann es durch Programme," sagt er selbst. An Stelle des reinen Musikschönen tritt somit bei ihm, ähnlich wie bei Berlioz, das „Gedankenhafte". Eine poetische Idee liegt seinen Concertparaphrasen und Phantasien, die ein bisher in Mißcredit gerathenes Genre künstlerisch adelten und mit völlig neuem charakteristisch-dramatischem Leben füllten, seinen Etüden, Notturnos, Polonaisen und Balladen, den „Consolations", „Apparitions" und „Harmonies poétiques et religieuses" zu Grunde. In den „Années de pélerinage" haben Natur- und Kunsteindrücke aus der Schweiz und Italien sich zu charakteristischen Tonbildern umgesetzt. In den „Glanes de Woronince" band er ukrainer Volksmelodien und -Scenen zum Strauß. In den „Ungarischen Rhapsodien" ließ das Volksleben seiner Heimat sein aus den Liedern, Tänzen und Märschen der Ungarn und Zigeuner zusammengewobenes phantastisches Spiegelbild zurück. In den viel später, erst in Rom entstandenen „Franziskus-Legenden" werden — beigegebene Programme verständigen uns des

näheren darüber — fromme Wunder der Heiligengeschichte in Tönen illustrirt.

Musikalische Poesie webt nicht minder in den berühmten Transscriptionen Beethoven'scher, Weber'scher, Mendelssohn'scher, Schumann'scher, Franz'scher, Lassen'scher, Rossini'scher und vor allen Schubert'scher Lieder, die eine neue Aera auf dem Feld der musikalischen Uebertragung begründeten und, dem Geist der Originale bis in die Einzelstimmung hinein Rechnung tragend, denselben der Individualität des Claviers angemessen, durchaus eigenartig reproduciren. Gegen sechzig Transscriptionen Schubert'scher Lieder allein besitzen wir, denen das Publikum zum Theil erst die Bekanntschaft mit den damals noch wenig verbreiteten Originalgesängen dankte. Daneben stellten seine „Clavierpartituren" der Beethoven'schen Symphonien und der „phantastischen Symphonie" von Berlioz — welche letztere allgemein als die genialste aller Clavierübertragungen von Orchesterwerken bewundert wird —, wie seine Bearbeitungen Wagner'scher, Berlioz'scher, Rossini'scher, Weber'scher Ouvertüren, Schubert'scher Clavier- und Bach'scher Orgelcompositionen, sein unübertroffenes Genie als musikalischer Uebersetzer in's hellste Licht.

Größere, umfänglichere musikalische Thaten kamen während seines Weimarer Aufenthaltes zur Vollendung. Hier entstanden seine beiden Clavierconcerte in Es und A, wie die Schumann gewidmete H-moll-Sonate. Sie zeigen, trotz einer bei näherer Betrachtung unverkennbaren Verwandtschaft der Grundzüge des inneren Baues, eine von den herkömmlichen Formen veränderte Physiognomie. In *einem* Satze geschaffen, obwol innerhalb desselben die Eintheilung der bisher getrennten selbständigen Sätze in Allegro, Andante, Scherzo und Finale beibehaltend, bringen sie ein ganz neues Princip

thematischer Einheit zur Erscheinung. Liszt spinnt seine Antithesen gern aus der These heraus, ein Hauptthema und ein Gegenthema verarbeitet er durch rhythmische und harmonische Veränderungen zu den frappantesten Gestaltungen. So werden die dem einsätzigen Ganzen zu Grunde liegenden vier Sätze alle aus denselben Motiven entwickelt und in Variationenform frei behandelt. Dabei legt Liszt in seinen Concerten, mehr als hergebracht, den Schwerpunkt auf das Pianoforte und verleiht demselben vornehmlich durch ausgedehntere Cadenzen einen besonderen Glanz. Von Bülow und Bronsart (1851 und 1857) zuerst in die Oeffentlichkeit eingeführt, gewannen sie sich bald das Publikum; sie finden sich seit langem auf dem Repertoire aller Pianisten. Geringeres Glück machte die tiefernste Sonate; man hört sie selten genug. In der Reihe der Liszt'schen Werke blieb sie ein Unicum.

Vor Jahren schon war die Mahnung laut geworden, Liszt möge „das weitere Feld der symphonischen und dramatischen Composition" betreten. Mit einem Male trat er jetzt als Beherrscher großer orchestraler Formen hervor: er überraschte die musikalische Welt mit seinen zwölf „Symphonischen Dichtungen", denen er später noch eine dreizehnte: „Von der Wiege bis zum Grabe" (nach einer Zeichnung Michael Zichy's) und weiter „le Triomphe funèbre du Tasse" als „Epilog zu Tasso" folgen ließ. Völlig neue Erscheinungen ihrer Art, waren sie der Idee wie der Form nach seine eigensten Geschöpfe. Eine Dichtung, einen poetischen Vorwurf bringt Liszt, indem er ihm seine musikalischen Seiten abgewinnt, zu tonkünstlerischer Darstellung. Die äußere Gestalt wächst aus dem Inhalt heraus, sie ist so mannigfaltig wie dieser Inhalt selbst und eher der Ouvertüre als der

Symphonie verwandt. Der Sonatensatz, auf dem die letztere beruht, erwies sich als nicht elastisch genug zur Aufnahme eines neuen poetischen, einen fortlaufenden Ideengehalt repräsentirenden Inhaltes, und so griff Liszt zur freien Variationenform, wie sie Beethoven im Vocalsatz seiner neunten Symphonie — dem Ausgangspunkte für Liszt's gesammtes instrumentales Schaffen — anwandte. Aus einem oder zwei gegensätzlichen Themen — oder Leitmotiven, wenn man will — heraus entwickelt er eine ganze Folge verschiedenartigster Stimmungen, die durch rhythmische und harmonische Veränderungen in immer neuer Gestalt erscheinen, dem Gesetze des Wechsels, des Gegensatzes und der Steigerung entsprechend. Das auf diesem Gesetz beruhende Princip des Sonatenbaus ist demnach, trotz der thematischen Einheit und der eine freiere Periodengliederung aufweisenden einsätzigen Form, auch hier wie in seinen Concerten, wirksam, und die Umrisse der herkömmlichen vier Sätze blicken, freilich zusammengedrängt, mehr oder minder kenntlich noch immer hervor. Bei seinen beiden umfangreichsten und großartigsten Instrumental-Dichtungen „Dante" und „Faust" — neben „Graner Messe" und „Christus" seinen größten musikalischen Thaten überhaupt —, bei denen er die Bezeichnung Symphonie beibehielt, beließ er es auch bei der Theilung in selbständige Sätze; aber er schaltet innerhalb derselben auf seine eigene Weise; er bildet sich seine eigene, bei jeder wiederum verschiedene Form. In beiden, welche die tiefsinnigsten Dichterwerke, die wir besitzen: „die göttliche Komödie" und Goethe's „Faust", in Tönen illustriren, brachte er, wiederum nach Vorbild der neunten Symphonie, im Schlußsatz Chöre zur Anwendung. Den einzelnen Sätzen fügte er erläuternde Titel (hier Inferno, Purgatorio, Magnificat, dort Faust, Gretchen, Mephistopheles) bei. Hier werden wir

von den Bildern höllischer Qualen und Verzweiflung zur Extase der Erlösung geführt; dort sehen wir in drei mit genialer Schärfe gezeichneten Charakterbildern und dem abschließenden Chorus mysticus die Faust-Idee zu ergreifendem Ausdruck gebracht. Die Mehrzahl seiner symphonischen Dichtungen begleitete Liszt, um Genuß und Verständniß derselben zu erleichtern und den Hörer über den Gedankengang, den er beim Schaffen wesentlich verfolgte, klarzustellen, mit Programmen. Er giebt uns in denselben entweder ganze oder fragmentarische Dichtungen, wie die Verse Victor Hugo's und Lamartine's zur „Bergsymphonie“, zu „Mazeppa“ und den „Préludes“, oder er knüpft, wie in „Tasso“ und „Prometheus“, an bekannte Dichterwerke, oder wie in der „Heldenklage“, an ein historisches Ereigniß an, oder er feiert in der mythischen Gestalt des „Orpheus“ die Kunst selber in ihrer erlösenden Macht. Die „Festklänge“ und „Hungaria“, sowie „Hamlet“, die „Hunnenschlacht“ (nach Kaulbach) und die „Ideale“ (nach Schiller) ließ er ohne Programm, da ihm die Titel für eine richtige Auffassung derselben ausreichend dünkten.

Nach Wagner's Worten konnte die Erfindung der neuen Kunstform der „symphonischen Dichtung“, die für Liszt „zum Ausdruck unsäglicher Seelen- und Welt-Vorgänge wird, nur einem höchstbegabten Auserlesenen vorbehalten sein, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist“.

Gerade diese ihre poetisch-musikalische Doppelnatur in Verbindung mit der Neuheit ihrer Form, die doch lediglich das Resultat dieses Inhaltes ist, war aber dem Verständniß der großen Orchesterschöpfungen Liszt's von vornherein ungünstig und erschwerte durch ihre ungewohnt hohen Anforderungen

an das Publikum deren Verbreitung. An sie auch heftete sich, trotz allem instrumentalen Glanze und aller in ihnen zu Tage tretenden harmonischen und contrapunktischen Kunst, eine erbitterte Opposition, die Liszt's Erfolge wesentlich verspätete, wenn sie auch freilich nicht hindern konnte, daß die von ihm betonte poetisirende Richtung in allen Gattungen der Musik zu energischem Ausdruck gelangte und daß seine symphonischen Dichtungen und andere seiner Orchesterwerke, wie seine geistreichen „Faustepisoden" (nach Lenau) nach und nach in alle Concertsäle eindrangen. Ob auch langsam, reifte denn doch allmälig das Verständniß für den stolzen Dichtergeist, der seiner Kunst neue große Stoffgebiete gewann, das symphonische Orchester durch Aufnahme neuer Instrumente erweiterte und die Harmonik mit kühner Souveränetät handhabte. — Man beachte beispielsweise seine Vorliebe für übermäßige und verminderte Intervalle und die von ihm geübte Praxis, derzufolge jeder Ton als Leit- oder leitereigner Ton aufgefaßt werden kann. — Scheint auch die aristokratische Natur der sich von der Bühne fern haltenden Liszt'schen Muse, ihr, eine höhere Intelligenz und Empfänglichkeit seitens des Hörers beanspruchendes, feinfühlig dichterisches Wesen, ihr mehr kosmopolitischer als specifisch deutscher Geist von Haus aus weniger bei uns zur Popularität angelegt, als das ganz im deutschen Gefühls- und Gedankenleben wurzelnde dramatische Kunstwerk des urdeutschen Wagner, das von der Bühne herab täglich vor Tausenden und aber Tausenden seine lebendigen Wunder wirkt: das sich immer unaufhaltsamer ausbreitende Verständniß für dieses wirkte auch für jene förderlich. Genug, wir sahen zumal seit Beginn der achtziger Jahre Deutschland, Oesterreich, Ungarn, Belgien, die Schweiz,

Italien wetteifern, Franz Liszt und seine Werke in glänzenden Festen zu feiern.

Nicht minder als seine instrumentalen Schöpfungen haben sich Liszt's Vocalwerke, allen voran seine farbenprächtigen Chöre zur symphonischen Dichtung „Prometheus", seine Lieder, seine Oratorien und Kirchencompositionen nach anfänglichem Widerstand allerwärts Boden gewonnen. Im Liede vertritt er die Durchführung des poetischen Princips bis zu seinen äußersten Consequenzen. Dem Dichter ordnet sich der Musiker völlig unter. Bei voller Freiheit in Behandlung des Rhythmischen und Melodischen waltet ein declamatorisches Element vor, das Wagner's „Sprechgesang" verwandt ist. Es sei hier nur an das gefühlsinnige „Ich liebe dich" (von Rückert), an „Mignon" und „Loreley" erinnert, wogegen sich das populärste von Liszt's Liedern: „Es muß ein Wunderbares sein" der älteren Liedform am meisten nähert.

Auch der Mischform des Melodrams, der Declamation mit begleitendem Clavier, wandte Liszt seine Theilnahme zu. Durch die fünf Werke dieser Art, die er uns schenkte: „Lenore", „Der traurige Mönch", „Helge's Treu" (nach Dräseke's Ballade), „Des todten Dichters Liebe" und „Der blinde Sänger" adelte er die Gattung und bereicherte sie — insbesondere durch die zwei erstgenannten — um dichterisch-musikalische Meistergebilde ureigensten Gepräges.

Das poetisch charakterisirende Princip, das Liszt im Liede und Melodrama, wie in seinem Schaffen überhaupt, das thematische Einheitsprincip, das er in seinen Instrumentalwerken verfolgte, gelangt auch in seinen Oratorien und Kirchencompositionen zu vollem Rechte. Der Leitmotive, aus denen Wagner das Gewebe seines musikalischen Dramas spinnt, bedient Liszt sich zuerst für Messe und Oratorium.

Auch auf diesem Gebiet, dem er alle modernen Errungenschaften der Instrumentation und des freien Formenspiels zu Gute kommen läßt, schuf er, den Bedürfnissen seiner Natur gemäß, Neues, Großes. Wie überall, gab er auch hier, wo es ihm um nichts Geringeres als um die Regeneration der katholischen Kirchenmusik zu thun war, mit vollen Händen. Wir können bei der Fülle des Gegebenen an dieser Stelle nur der übermächtig empfundenen, durch die großartig-dramatische Behandlung des Meßtextes insbesondere imponirenden Graner Festmesse (1855) — von der Liszt selbst sagt, daß er sie „mehr gebetet als componirt" habe —, der für die Krönung des österreichischen Kaiserpaares in Pest (1867) geschriebenen ungarischen Krönungsmesse, in der sich das nationale Element den strengen kirchlichen Formen anpaßt und vereint, der Missa choralis, der Messe und des Requiems für Männerstimmen, der Kirchenchorgesänge und Psalmen, sowie der Oratorien „Die heilige Elisabeth" und „Christus" gedenken.

Die am 15. August 1865, gelegentlich des großen Pester National-Musikfestes zuerst aufgeführte „Elisabeth", die Schwind's bekannten Gemälden auf der Wartburg die nächste Anregung dankt, ist ein auf Text von Roquette geschaffenes musikalisches Drama, das eine Folge von sechs einzelnen abgerundeten Scenen aus dem Leben der Heiligen, zwar ohne den Apparat der Bühne, wie ohne äußerlich entwickelten Zusammenhang, doch mit allen musikalischen Mitteln charakteristischer Individualisirung der Situationen und Personen darstellt. Ganz in Poesie und Romantik getaucht, eine Art „geistlicher Oper", wie sie Rubinstein anstrebt, tritt bei ihr das dramatische Element dergestalt in den Vordergrund, daß man in Weimar (bei Gelegenheit des siebzigsten Geburtstages

des Meisters) eine scenische Darstellung wagte, an die der Autor selbst nie gedacht hatte, die sich aber als in so hohem Maße wirksam erwies, daß die Wiener, Münchner und Carlsruher Hofoper, die Cölner, Prager, Hamburger, Brünner und andere Bühnen auf das erfolgreichste dem von Weimar gegebenen Anstoß folgten.

Dagegen ward beim „Christus", der am 29. Mai 1873 in Weimar seine erste vollständige, vom Componisten geleitete Aufführung erlebte, das dramatische Element vollständig ausgeschieden. Ein lyrisches Tongemälde, mehr Betrachtung und Empfindung als Handlung, bringt derselbe nicht, wie verwandte Werke Händel's, Bach's, Mendelssohn's, Kiel's, die Person des Heilands oder andere Persönlichkeiten der heiligen Tragödie, sondern die Christus i d e e in ihren Hauptmomenten zum Ausdruck. Das dreitheilige Ganze: „Weihnachtsoratorium", „Nach Epiphania" und „Passion und Auferstehung", gliedert sich in abgeschlossene charakteristische Instrumentalbilder und Vocalsätze, die durch Leitmotive (theilweise, wie in der „Elisabeth" und der Graner Messe, auf altkirchlichen Intonationen beruhende) in innere Beziehung zu einander gesetzt sind und deren Text Liszt selbst aus Worten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie zusammenstellte. Die ehrwürdigen Traditionen des katholischen Kirchengesangs erscheinen dabei mit den Glanzwirkungen des modernen, echt Lisztisch behandelten Orchesters in Harmonie gebracht. Wie einst Palestrina verwendet auch Liszt Gregorianische Choralmelodien als Fundament seines transcendentalen Tongedichts, das sich zumal im „Stabat mater dolorosa" zu heiliger Extase steigert. Wir sehen im Christus, dem idealen Ausdruck katholischen Geistes, Liszt's gewaltigste That im Bereich der geistlichen Musik, eine Schöpfung voll unvergleichlicher Geistes-

und Seelentiefe; — durfte man sie doch als die größte oratorische Erscheinung unseres Jahrhunderts bezeichnen.

Ein drittes Oratorium: „Stanislaus", das zu einzelnen Theilen aufgeführt und veröffentlicht wurde, blieb unvollendet. Aus dem der polnischen Geschichte entnommenen Stoff gestaltete die Fürstin Wittgenstein, wie schon früher bei der „heiligen Elisabeth", einen ersten Entwurf. Mit dessen dichterischer Ausarbeitung ward Cornelius betraut; aber sie sagte Liszt nicht zu. Ein andrer von Dingelstedt herrührender Text begegnete wiederum seitens der Fürstin lebhaftem Widerspruch. Endlich verfaßte Edler — Erzieher der Söhne der Fürstin Hohenlohe, der als Autor geschätzter Novellen in Wien lebt — nach Liszt's Angaben einen dritten Text, der des Meisters Beifall fand. Die Fürstin sollte ihn erst als vollendetes Werk kennen lernen. Doch kam es nicht mehr dazu.

Weitaus die Mehrzahl der geistlichen Compositionen Liszt's entkeimte übrigens nicht mehr dem Weimarer, sondern dem römischen Boden. Mehr und mehr war Liszt seiner Stellung in Weimar müde geworden, seit mit Dingelstedt's Eintritt in die Generalintendantur (im September 1857) das Hauptgewicht des Theaters auf das Drama gelegt ward, während andrerseits die Gründung der Malerschule zu viel Mittel in Anspruch nahm, um bei dem beschränkten Hofbudget noch für Oper und Orchester Ersprießliches so fördern zu können, wie es eines Liszt würdig war. Auch das öfters aufgetauchte und von Liszt unterstützte Project eines Conservatoriums mußte wegen der Malerschule fallen, und die Schillerstiftung trat dagegen in den Vordergrund. Als im December 1858 die Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, einem der trefflichsten Schülers des Meisters, als Opfer einer Coterie, die sich gegen Liszt gebildet hatte, durchfiel, nahm letzterer dies

zur Veranlassung, von der Leitung der Oper für immer zurückzutreten. Damit leistete er zugleich auf seine Directionsthätigkeit außerhalb Weimars, wie auf das bisher gewohnte öffentliche Eingreifen in das musikalische Leben Verzicht. Im Sommer 1861 organisirte und leitete er zwar wieder das Weimarer Sängerfest und das Musikfest des unter seinem Präsidium 1859 gegründeten „Allgemeinen deutschen Musikvereins", das Wagner nach langen Jahren der Verbannung zum ersten Mal wieder auf deutschem Boden mit deutschen Kunstgenossen zusammenführte; doch sollte dies seine letzte Kundgebung als weimar'scher Hofkapellmeister sein. Bald darauf, im August 1861 verließ er den Ort seines langjährigen Wirkens und begab sich über Paris, woselbst seine Muter bis zu ihrem 1866 erfolgenden Tode lebte, nach Rom.

Schon im Frühjahr 1860 war ihm die Fürstin, nachdem sie im October 1859 die Hand ihrer Tochter in die des Prinzen Constantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst — damals Flügeladjutant, jetzt erstem Obersthofmeister des Kaisers von Oesterreich — gelegt hatte, nach der ewigen Stadt vorangegangen. Mit der ihrem leidenschaftlichen Naturell eignen Energie und Beharrlichkeit wollte sie die bisher noch immer vergeblich erstrebte Lösung ihrer Ehe daselbst persönlich betreiben. Sie stellte sich auf die Basis des ihr auferlegten Zwanges, um zu beweisen, daß ihre Ehe eine unfreiwillige gewesen sei. Endlich gelang es ihr, des gegnerischen Zeugnisses ihrer ihr feindlich gesinnten polnischen Anverwandten ungeachtet, alle Hindernisse zu überwinden. Der in Rußland geführte Scheideproceß wurde zu ihren Gunsten entschieden, und der heilige Vater ertheilte seine Sanction. Sie aber wollte einen vollen Sieg erringen: in Rom selbst wollte sie

ihre Vermählung mit Liszt begehen. In aller Stille sollte er in Rom eintreffen, an seinem Geburtstag, dem 22. October 1861, die Trauung stattfinden und die Welt damit überrascht werden. Alles glückte. Liszt war angekommen, der Altar der Kirche San Carlo schon geschmückt, der Priester bereit, die heilige Handlung zu vollziehen. Da erhielt die hochangesehene fromme Fürstin Odescalchi, eine Polin von Geburt, hiervon Kunde und eilte nochmals zum Papst mit der dringenden Bitte, den „Meineid" der Fürstin, wie sie es nannte, in letzter Stunde noch zu verhindern. Pius IX. wurde erschüttert: er befahl einen Aufschub. Als Liszt am Vorabend, nachdem er mit der Fürstin die Communion empfangen, bei ihr weilte, erschien zu später Stunde ein Abgesandter des heiligen Vaters, der die Proceßacten zu nochmaliger Einsicht begehrte und eine Verzögerung der Trauung anordnete. Dieses Ereigniß erfüllte die Fürstin mit einer Art abergläubischer Scheu. Von stundan verzichtete sie in ihrem Innern auf die eheliche Verbindung mit Liszt, das heißersehnte, mit Aufgebot aller Mittel und Kräfte angestrebte Ziel vierzehn langer Jahre. Sie weigerte sich, ihre Acten einer abermaligen Durchsicht zu unterwerfen, und als im März 1864 Fürst Nicolaus Wittgenstein starb, sprach sie nicht mehr davon, ihre endlich erlangte Freiheit Liszt zu widmen. Das Anerbieten des Cardinals Hohenlohe — des Schwagers ihrer Tochter — sie selbst in seiner Kapelle zu trauen, erfuhr keine zustimmende Antwort.

Der vollkommene Einklang ihrer Seelen war ohnehin durch die anderthalbjährige Trennung nicht unberührt geblieben. Rom übte einen überwältigenden Einfluß auf die Fürstin aus. Hatte sie sich in Deutschland Liszt völlig untergeordnet und seine Angelegenheiten ganz zu den ihren gemacht, so nahm sie in der Stadt der Päpste den regsten persönlichen Antheil

an allen brennenden geistigen Fragen. Sie wandte sich dem ernstesten Studium der Theologie zu und beschäftigte sich mit Ausarbeitung kirchenpolitischer Schriften, die sie drucken, wenn auch nicht in die Oeffentlichkeit gelangen ließ. Die Interessen der Kirche erschienen ihr allmälig höher als die der Kunst, an denen sie sich nur mehr mittelbar betheiligte. Da trachtete sie, Liszt in den Bann ihrer höchsten Ziele zu zwingen: seine erhabene Kunst dem Höchsten, der Kirche zu weihen. Das bot zugleich eine Lösung ihrer schwierig gewordenen Stellung, nun, da sie Wittwe war und zur Ehe mit ihm nicht mehr schreiten wollte. Sie gab den Impuls — und Liszt folgte ihm mit der Begeisterung seines hochherzigen Strebens. Am 25. April 1865 empfing er vom Cardinal Hohenlohe, dem damaligen Großalmosenier des Papstes, in dessen Kapelle im Vatican die niederen priesterlichen Weihen, die ihm den Rang eines Abbate verliehen, zu dem man später noch die Würde eines Canonicus (zu Albano) fügte.

Ungeheures Aufsehen erregte dieser Schritt des großen Künstlers in der ganzen Welt; ein anscheinend Räthsel, rief er die vielfältigsten Deutungen und Mißdeutungen in der Gesellschaft, wie in der Presse hervor. Liszt selbst sagt darüber in einem Schreiben an seinen Gönner und Freund, den Fürsten von Hohenzollern-Hechingen*): „Ich that jenen Schritt ohne jegliche Ueberwindung, in aller Einfalt und Redlichkeit der Absicht. Er entspricht überdies den Antecedentien meiner Jugend wie der Entwicklung meines musikalischen Schaffens innerhalb der vier letzten Jahre, das ich mit erneuter Kraft fortzusetzen gedenke, da ich es als den wenigst mangelhaften

---

*) Siehe Franz Liszt's Briefe. Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd. II, Nr. 39. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1893.

Ausdruck meiner Natur betrachte.“ Und einer Freundin schreibt er im Hinblick auf das geistliche Gewand, das er nun trägt: „Ich fühle mich darin vollkommen wohl und so glücklich, als ich nur zu sein vermag!“*)

Die Anregung der Fürstin Wittgenstein, das ist gewiß, hatte die innersten Saiten seines Gemüths getroffen. Dies und nicht irgend welcher äußere Grund, wie der stille Wunsch seiner Ernennung zum päpstlichen Kapellmeister — so sehr diese auch den kirchlich-musikalischen Verhältnissen Roms gefrommt haben würde — konnte bei einer Natur wie derjenigen Liszt's das Entscheidende sein. Genug, jener stille Wunsch blieb unerfüllt, mochte Papst Pius IX. seinen „modernen Palestrina“ immerhin mit seiner besonderen Gunst beschenken. Erwies er ihm doch sogar „die unvergleichliche Ehre“, ihn in seiner Wohnung in Madonna del Rosario zu besuchen und daselbst seinem Spiele zu lauschen, worauf er ihn, wie Liszt selbst erzählt,**) „ermahnte, dem Himmlischen im Irdischen nachzustreben und sich durch seine vorüberhallenden Harmonien auf die ewig bleibenden vorzubereiten.“

Zum Besten des heiligen Stuhls auch trat Liszt nach langen Jahren der Zurückgezogenheit als Virtuos wieder vor die Oeffentlichkeit. Eine am 21. März 1864 veranstaltete academia sacra, die das imponirende Resultat einer Einnahme von einigen zwanzigtausend Francs ergab, nannte unter den stolzen Namen ihrer Mitwirkenden auch Franz Liszt. Reden der Cardinäle Reisach, Pitta und Guidi und des Erzbischofs von Westminster, Monsignore Manning, die in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache die lehrende,

---

*) Franz Liszt's Briefe. III. Band. Nr. 107. Ebd. 1894.
**) Franz Liszt's Briefe. II. Nr. 18.

streitende, segnende und endlich triumphirende Macht der Kirche zum Gegenstand hatten, wechselten mit Liszt's Vortrag mehrerer Clavierstücke und Gesängen der päpstlichen Kapelle; während der Dichter Tarnassi den poetischen Theil der Feier übernahm und Monsignore Nardi in einem italienischen Epilog dem ebenso glänzenden als zahlreich versammelten Publikum seinen Dank für die Theilnahme an „dem Aermsten der Souveräne" aussprach.

Im Uebrigen lebte Liszt still im Hause der Oratorier Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, das er bald nach seiner Ankunft in Rom zu seinem Aufenthaltsort erwählte, aber später mit dem inmitten der Ruinen des Forum Romanum gelegenen Kloster Santa Francesca Romana vertauschte. Mit Vorliebe zog er sich nach Villa d'Este in Tivoli, dem damaligen, wahrhaft königlichen Besitzthum des Cardinal Hohenlohe zurück, mit dem ihn ein nahes Verhältniß verband und bei dem er, nachdem er die Weihen erhalten, über ein Jahr lang im Vatican lebte. Einem Orden trat er nicht bei, doch hielt er sich zu den Franziskanern, denen er schon seit 1856 als Tertiarier angehörte.

Der Natur der Verhältnisse nach konnte es nur leider nicht fehlen, daß der reinstem Idealismus und innerster Religiosität entsprungene Eintritt Liszt's in den geistlichen Stand für ihn und die Fürstin manch herbe Enttäuschung nach sich zog. Das „klösterlich-künstlerische Leben," das er sich in und um Rom geschaffen und dem er sich bleibend hinzugeben gedachte, ward ihm auf die Dauer doch zu eng. Zum Musiker war er geboren, Musiker war er gewesen, bevor er Priester geworden war — und der Musiker in ihm forderte allgemach wiederum sein Recht. Aus dem heiligen Priesterthum seines Herzens heraus schuf er seine Oratorien und Kirchenwerke.

Aber Rom mit seiner aus vergangenen Jahrhunderten erwachsenen Kunst wußte mit Liszt's dem Leben und Bewußtsein der Gegenwart entströmter Musik nichts anzufangen, es stand ihr fremd gegenüber. Seine auf Regeneration der katholischen Kirchenmusik gerichteten großen Pläne ließen sich daselbst nicht verwirklichen. Aus der stillen Abgeschiedenheit von Madonna del Rosario und Santa Francesca Romana drängte es ihn — mochte er sich selbst auch dagegen wehren — denn endlich zurück in den frischen Strom geistigen künstlerischen Lebens. Das Carlsruher Musikfest fand ihn im August 1864 zum ersten Mal wieder in Deutschland. Auch Weimar und die ihm freundschaftlich nahestehende großherzogliche Familie suchte er wieder auf und nachdem er im August 1867 auch die Wartburgfeier durch Aufführung seiner „heiligen Elisabeth" verherrlicht hatte, kehrte er seit 1869 wieder als regelmäßiger Gast für mehrere Monate jährlich in der sächsischen Residenz an der Ilm ein, wo sich ihm in der „Hofgärtnerei" ein neues poetisches, freilich ziemlich anspruchsloses Heim erschlossen hatte. Es blieb nach seinem Hingange als „Liszt-Museum" in der alten Einrichtnng erhalten und birgt, dank einer großherzigen Schenkung der Fürstin Marie Hohenlohe, der Tochter der Fürstin Wittgenstein — die auch für die am 22. October 1887 in's Leben getretene „Liszt-Stiftung" ein Stammcapital von 70 000 Mark spendete — eine kostbare und reichhaltige Sammlung von Erinnerungen an den Meister und von Gegenständen aller Art, die aus seinem Besitz stammen; obgleich auch die Stadt Wien und das Nationalmuseum zu Pest mit werthvollen Andenken reich bedacht wurden.

In Weimar organisirte Liszt im Mai 1870 das Beethovenfest, bei welcher Gelegenheit er eine neu componirte Beethoven-Cantate zu Gehör brachte, um im December desselben Jahres

auch die Beethoven-Säcularfeier in Pest zu leiten. Nur bei besonderen Anlässen gestattete er sich ja jetzt noch die öffentliche Ausübung seiner Kunst, sei es am Clavier oder mit dem Tactstock in der Hand. Seine Situation war eben mittlerweile eine andere geworden. Die Wege, die ihm sonst zur Aufführung seiner Werke offen gestanden hatten, verschloß ihm jetzt das priesterliche Kleid, das er trug. Man vernahm von seinen Lippen kein Wort der Klage; doch wird ihm dies Verzichten nicht leicht geworden sein. Bedurften doch gerade seine Compositionen mehr als die anderer öfteren Gehörtwerdens, sollte sich ihnen das Verständniß des Publikums eröffnen. Es gehört zur Tragik in Liszt's Leben, daß er, der in beispielloser Uneigennützigkeit zeitlebens für andere wirkte, der für die neuere Kunst und ihre Vertreter ebenso thatkräftig als erfolgreich eintrat, sein eignes Schaffen — „das am Ende unser Herzensblut sein muß" — nicht nur mit Kälte und Feindseligkeit aufgenommen, sondern sich schließlich sogar der Mittel beraubt sah, sie zur Geltung zu bringen. Mit der edlen Resignation einer von Grund aus hochgearteten Seele ließ er alle Schmähungen über sich und seine Werke ergehen; ja er rieth selbst seinen Freunden ab, sich mit dem „Wagniß" ihrer Aufführung zu befassen. Aber so bescheiden er auch von seinem großen Lebens- und Tagewerk dachte — er glaubte und hoffte doch, daß seine Stunde einst kommen werde. Und sein Glaube hat ihn nicht betrogen. —

Weiterhin um künstlerischer Zwecke willen nebenbei noch vielfach reisend, theilte er seinen Aufenthalt alljährlich zwischen Weimar, Rom und Pest. Sein ihm am letzteren Orte 1875 übertragenes Amt als Präsident der Landes-Musikacademie trat er im Februar 1876 officiell an, nachdem er am 18. November 1873 dort sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum festlich

begangen hatte. Wo immer er auch weilte, überall umdrängten ihn, der die unbeschränkteste Gastfreundschaft übte, Freunde und Verehrer, Scharen Kunstbeflissener, die von ihm zu lernen begehrten. Noch bis in seine allerletzte Lebenszeit widmete er mehrere Tage der Woche dem Unterricht, mit dem er seinen zahlreichen Schülern ausnahmslos ein Geschenk machte. Es ist wahr, nicht alle, die sich um dies großmüthige Geschenk bewarben, erwiesen sich der Ehre gewachsen, Liszt's Schüler zu sein. Aber er war zu grundgütig, um denen zu wehren, die sich an seinem Genie zu sonnen kamen, damit ein Widerschein seines Lichts ihr eignes kleines Ich vergolde. Er wäre nicht Liszt gewesen, hätte er anders gedacht und gethan. Unablässig wirkte er zu Nutz und Frommen der Kunst und Künstler. Unzähligen bahnte er den Weg in die Oeffentlichkeit, allen künstlerischen Bestrebungen zeigte er ein offnes Herz und offne Hände. Er war — so erzählte die Fürstin Wittgenstein d. Verf. — der eigentliche Urheber und Begründer des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", wie er bei dessen alljährlichen Tonkünstlerversammlungen stets der stärkste Magnet blieb. Seine herrlichen Briefe, die den großen Künstler und Menschen auf's schönste widerspiegeln, bezeugen, wie er die Aufgaben und Angelegenheiten des Vereins auf der Seele trug. Das Bayreuther Unternehmen förderte er von Anbeginn bis in seine letzten Tage. Für wie viele humanitäre Zwecke aber setzte er von je seine Künstlerschaft ein! Der Wahlspruch seines Schutzheiligen Franz von Paula: „Caritas" war auch der seine; treulich hat er ihm nachgelebt. Seine Wohlthätigkeit kannte keine Grenzen. Ohne reich zu sein, gab er, wo es fremde Noth zu lindern galt, mit voller Hand. Für sich selbst war er bedürfnißlos und schlicht. „Ohne jeglichen Prunk, so einfach und sparsam als möglich" auch wollte er einst be-

graben sein. Aber er sah — eine seltene Ehrung hienieden! — sich doch noch bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt, das ihm der Cardinal Fürst Hohenlohe zu Schillingsfürst, dem Stammsitz seines Geschlechts in Württemberg, im Juli 1884 errichtete. Nach seinem Tode war Ödenburg der erste Ort, der den großen Mann mit einem Monument feierte, das in Gestalt einer von Tilgner modellirten Büste am 3. September 1893 enthüllt wurde. Nunmehr beginnt auch Weimar, sich der Dankesschuld gegen ihn zu erinnern, dem es so tief verpflichtet ist.

Machte Liszt schon während seiner Virtuosenlaufbahn seinen Genius unvergleichlich mehr dem Vortheil anderer als seinem eigenen dienstbar — denn von den Millionen, die er erspielte, erübrigte er für sich selbst nur eine bescheidene Summe, während er allein für den Ausbau des Cölner Doms, das Bonner Beethoven-Denkmal, dessen Kosten er zum vollen Drittheil deckte, die Hamburger Abgebrannten viele Tausende mit fürstlicher Freigebigkeit spendete, so war seit seiner Niederlassung in Weimar seine öffentliche künstlerische Thätigkeit ausschließlich dem Besten anderer, sei es künstlerischen oder mildthätigen Zwecken geweiht. Wie oft, noch bis in das Jahr 1882 hinein, erschien er, dank seiner unerschöpflichen Güte und Menschenfreundlichkeit, öffentlich an dem Instrument, das er wie kein anderer zu beseelen und zu beflügeln verstand! Und doch floß seit Ende 1847 weder durch Clavierspielen und Dirigiren, noch durch Unterrichten ein Heller in seine eigene Tasche. Dies alles, was andern reiche Capitalien und Zinsen eintrug, kostete ihm selbst nur Opfer an Zeit und Geld.

Dem Wahlspruch seiner Jugend „Genie oblige“ lebte der edle Menschenfreund nach bis in sein Alter, das, zufolge der

wunderbaren Spannkraft seines Geistes und Körpers, lang nur einer verlängerten Jugend glich. Auch als es sich endlich gebieterischer geltend machte, änderte er nichts an seinen Lebensgewohnheiten, wollte er von Ruhe und Schonung nichts hören. Die Vorboten der tückischen Krankheit, die Beethoven hinweggerafft, tauchten drohend auf, sein Augenlicht begann sich zu trüben; doch mit dem Gleichmuth einer großen, durch nichts zu beugenden Seele sah er seiner völligen Erblindung und einer bevorstehenden Staaroperation entgegen.

Nachdem er den größten Theil des Winters 1885—86, wie zumeist, in Rom, die letzten Monate desselben in Budapest zugebracht hatte, verweilte er im März einige Tage in Wien, wo er noch im Privatkreis spielte, und trat sodann, wie er lächelnd sagte, „seine letzte Kunstreise“ an. In Lüttich, Brüssel, Paris, London, wo man seine Graner Messe, die „Elisabeth“ und andere seiner Werke zur Aufführung brachte, feierte man ihn mit königlichen Ehren. Die Größten drängten sich in seine Nähe. Alle ersinnlichen Auszeichnungen häufte man auf den Greis mit dem „Jupiterprofil“ und dem wallenden Silberhaar, der sich schon als Jüngling die Welt erobert. An Huldigungen von je gewöhnt, ertrug er ihre Ueberlast, die den Jüngsten zu Boden gedrückt hätte, leicht, als fühle er sie kaum. Doch verschob er eine Reise nach St. Petersburg, die zufolge einer Einladung des Großfürsten Constantin auf seinem Programm stand, bis zum Herbst. Im Mai war er wieder in Weimar und schenkte der Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ in Sondershausen zum letzten Mal seine Gegenwart. Am 30. Juni verließ er sein „Ilm-Athen“, um die Hochzeit seiner Enkelin Daniela von Bülow in Bayreuth feiern zu helfen. Zu Beginn der Festspiele kehrte er sodann, nach einem Besuch bei dem ihm

befreundeten Munkacsy in Kolpach im Luxemburg'schen, dahin zurück; doch krank kam er wieder. Noch gehorchte der ermattete Körper seiner unerbittlichen Willenskraft: er wohnte der ersten Vorstellung des „Parsifal" und der des „Tristan", trotz ärztlichen Widerspruchs, bei, wiewol er sich, da seine Füße den Dienst versagten, zur letzteren die Treppe hinauftragen lassen mußte. Einer ausbrechenden Lungenentzündung aber vermochte auch sein felsenfester Wille nicht mehr Widerstand zu leisten, und in der letzten Stunde des 31. Juli 1886 stand dies große edle Herz für immer still.

Inmitten der widerspruchsvollen Klänge des Festjubels, der bei Anwesenheit des deutschen Kronprinzen die Festspielstadt durchdrang, hat man den hohen Meister am 3. August zu Grabe getragen. In der grünen Stille des Bayreuther Friedhofs ruht er nun, indeß seine Werke erst recht zu leben beginnen.

Die Freundin aber, die er zur Universalerbin und Vollstreckerin seines letzten Willens bestimmt hatte, überlebte ihn nicht lange. Sieben Monate nachdem ihre Lebenssonne mit Franz Liszt erloschen war, am 8. März 1887 ging auch die Fürstin Caroline Wittgenstein in Rom dahin, von wannen keiner wiederkehrt.

Verzeichniß

der von

Franz Liszt

veröffentlichten Werke, von d. Verf. zusammengestellt.*)

A. Instrumental-Compositionen.

I. Werke für Orchester.

a. Original-Compositionen.

Eine Symphonie zu Dante's „Divina commedia" f. gr. Orch. m. Schlußchor f. Sopr. u. Alt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Dies. f. 2 Pfte. u. f. 4 Hde. übertr. v. Componisten. Ebd.

Eine Faust-Symphonie in 3 Characterbildern (nach Goethe) f. gr. Orch., Männerchor u. Tenorsolo. Leipzig, Schuberth & Co. Dies. f. 2 Pfte. übertr., rev. v. Comp.; desgl. f. 4 Hde., 2. Th. f. Pfte. all. u. f. Org. v. dems. Ebd.

---

*) Nach Fritzsche's thematischem Catalog (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), unter Benutzung v. Aug. Göllerich's Mittheilungen ergänzt.

Von populären Ausgaben Liszt'scher Werke erschienen:

Transscriptionen aus Wagner's Opern, 42 Lieder v. Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Franz, 12 Etüden, Paganini-Etüden f. Pfte. — Symphon. Dichtungen bearb. f. 2 u. 4 Hde. u. in Part. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Valse-Impromptu, Ungar. Phantasie, Ernani-, Rigoletto-, Trovatore-Paraphrasen, Soirées de Vienne 2 Bde.; Ave verum, Frühlingsnacht, Löse Himmel, transscr., Orgelcomp. Bachs f. Pfte. — Ungar. Phant. f. 2 Pfte. (Bülow). Leipzig, Peters.

Märsche, Faustepisoden, bearb., Beethoven, Sextett u. geistl. Lieder, Schubert, geistl. Lieder, Weber, Schumann Lieder transscr., Braut-, Sonnambula-Phant. 2c. — Techn. Studien f. Pfte. — 5 ungar. Rhapsodien, Märsche, Gran. Messe, Faustepis., Faustsymph. 2c. f. 4 Hde., letztere auch f. 2 Pfte. — Orgel-Comp. — 6 ungar. Rhaps., Gran. Messe, ungar. Krönungsmesse, 18. Psalm, Glocken d. Straßburg. Münsters 2c. in Part. Leipzig, Schuberth.

2 Elegien, Transscr. f. Pfte. — Lieder 57 — Beethoven-Cantate, Cäcilia, Christus, Elisabeth, Sonnenhymnus, Prometheus 2c. in Clav.-Ausz. u. i. Part. Leipzig, Kahnt.

Zwei Episoden aus Lenau's Faust. Leipzig, Schuberth & Co.
Nächtlicher Zug — Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer).
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. übertr. v. Comp., f. 2 Pfte. v. Stade. Ebd.

Symphonische Dichtungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1. Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo).
2. Tasso. Lamento e trionfo.
3. Les Préludes (nach Lamartine).
4. Orpheus.
5. Prometheus.
6. Mazeppa (nach V. Hugo).
7. Festklänge.
8. Heroïde funèbre.
9. Hungaria.
10. Hamlet.
11. Die Hunnenschlacht (nach Kaulbach).
12. Die Ideale (nach Schiller).

Dies. f. 2 Pfte., desgl. Nr. 1—11 f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Componisten. Nr. 12 v. Sgambati. Für 2 Hde.: Nr. 4 v. Spiro, Nr. 7 v. Stark, Nr. 8 u. 10 v. Forchhammer. F. Org. Nr. 4.

13. Von der Wiege bis zum Grabe (n. e. Zeichnung Mich. Zichy's). Berlin, Bote & Bock.

Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. bearb.

Le triomphe funèbre du Tasse. Epilog zur symph. Dichtung Tasso, f. gr. Orch. Breitkopf & Härtel.
Dass. f. Pfte. übertr. v. Comp. Ebd.

Festvorspiel (f. Einweihung des Schiller- u. Goethe-Denkmals in Weimar 1857). Stuttgart, Hallberger.
Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Pflughaupt, f. 2 Pfte. Leipzig, Kahnt.

Festmarsch z. Säcularfeier von Goethe's Geburtstag. 1849. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Componisten. Ebd.

Huldigungs-Marsch (d. Großherz. v. Weimar gew. 1853). Berlin, Bote & Bock.
Ders. f. Pfte. zu 2 Hdn. übertr. v. Componisten. Ebd.

Vom Fels zum Meer! Deutscher Siegesmarsch. Berlin, Schlesinger.
Ders. f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. v. Leßmann; f. Pfte. zu 4 Hdn. v. H. v. Bülow, u. zu 2 Hdn. v. Comp. Ebd.

Künstler-Festzug zur Schillerfeier 1859. Leipzig, Kahnt.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.

Bülow-Marsch (d. Meininger-Capelle gew.).
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn.

Zweiter Mephisto-Walzer. Berlin, Fürstner.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp.

Dritter Mephisto-Walzer. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp.

Salve Polonia. Interlud. aus d. Orator. „Stanislaus". Leipzig, Kahnt.
Dass. f. Pfte. z. 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.

b. Bearbeitungen eigner Werke f. Orchester allein.

6 Ungarische Rhapsodien. Leipzig, Schuberth.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Budapest 1867. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
Ungar. Sturmmarsch (neue Bearb. 1876). Berlin, Schlesinger.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
Ungar. Königslied z. Eröffnung des ungar. Opernhauses 1885. Pest, Taborszky.
Gaudeamus igitur, Humoreske. Leipzig, Schuberth.
Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
3 Stücke aus „Années de pélerinage I."
Pastorale, Eglogue, Heimweh.
2 Elegien (n. Bearbeitung v. Hahn).
Ave maris stella. Marienhymne. (Nr. 8 der Kirchenchorgesänge.)

c. Bearbeitungen eigner Werke für Gesang u. Orchester.

Ungar. Königslied f. Bariton-Solo. Pest, Taborszky.
3 Lieder f. 1 Singst. m. Orch. Leipzig, Kahnt.
Mignon — Loreley — Die drei Zigeuner.
3 Lieder aus Schillers „Tell" f. 1 Tenorst. m. Orch. Ebd.
Fischerknabe — Hirt — Alpenjäger.
Die Vätergruft f. Bar. m. Orch.

d. Bearbeitungen fremder Werke für Orch. allein.

Beethoven, Andante cantabile aus Trio op. 97. Leipzig, Kahnt.
H. v. Bülow, Mazurka-Phantasie op. 13. Leipzig, Leuckart.
Cornelius, Ouvert. z. „Barbier v. Bagdad" (instr. v. Liszt.) Leipzig, Kahnt.
Egressy Béni „Szózat" u. Erkel, „Hymnus." Pest, Roszavölgyi.
Dass. f. Pfte. zu 2 Hdn. v. Comp.
Rakoczy-Marsch, symphon. bearb. Leipzig, Schuberth.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. u. f. 2 Pfte. v. Comp. Ebd.
Festmarsch n. Motiven v. Ernst Herzog z. Sachsen. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
Fr. Schubert, 4 Märsche. Berlin, Fürstner.
Zarembski, Danses galiciennes. Berlin, Simon.

e. Bearbeitungen fremder Werke f. Gesang u. Orch.

„Nun danket alle Gott", Choral f. gem. Chor (od. Männerchor). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Fr. Schubert, Die Allmacht f. Solotenorst. m. Männerchor. Leipzig, Schuberth.
Fr. Schubert, 4 Lieder f. 1 Singst. m. kl. Orch. Leipzig, Forberg.
Die junge Nonne — Gretchen am Spinnrad — Mignon — Erlkönig.
Zichy, „Der Zaubersee", Ball. f. Tenorsolo (instr. v. Liszt).

II. Werke für Pianoforte und Orchester.

a. Original-Compositionen.

Erstes Concert (Es-dur). Berlin, Schlesinger.
Dass. f. 2 Pfte. v. Componisten. Ebd.
Zweites Concert (A-dur). Mainz, Schott's Söhne.
Dass. f. 2 Pfte. v. Comp. — f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Kleinmichel. Ebd.
Todtentanz. Paraphrase über „Dies irae". Leipzig, Siegel.

b. Orchestrirungen (mit Pianoforte principale).

Phantasie üb. Motive aus Beethoven's Ruinen v. Athen. Ebd.
Phantasie üb. ungar. Volksmelodien. Leipzig, Heinze.
Dies. f. 2 Pfte. v. H. v. Bülow. Ebd. u. Leipzig, Peters.
Fr. Schubert's gr. Phantasie (C-dur, op. 15) symph. bearb. Wien, Schreiber.
C. M. v. Weber's Polonaise brill. (op. 72.) Berlin, Schlesinger.

III. Werke für Pianoforte allein.

a. Original-Compositionen.

Études d'exécution transcendante. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Preludio — C-dur — Paysage — Mazeppa — Feux follets — Vision — Eroica — Wilde Jagd — Ricordanza — F-moll — Harmonies du soir — Chasse-neige.
Trois gr. Etudes de concert. Leipzig, Kistner.
Ab-Irato. Etude de perfect. de la Méthode des méthodes. 2. verb. Aufl. Berlin, Schlesinger.
Zwei Concertetüden. Waldesrauschen u. Gnomenreigen (f. d. Clavierschule v. Lebert u. Stark). Berlin, Trautwein.
Ave Maria (f. d. Clavierschule v. Lebert u. Stark). Ebd.
Harmonies poétiques et réligieuses. Leipzig, Kistner.
Invocation — Ave Maria — Lénédiction de Dieu dans la solitude — Pensée des morts — Pater noster — Hymne

de l'enfant à son reveil — Funérailles — Miserere, d'après Palestrina — Andante lagrimoso — Cantique d'amour.
Nr. 2 u. 10 f. Pfte. u. Viol. od. Vcll. v. Pflughaupt. Leipzig, Kahnt.

Années de pélerinage. Suite de Comp. Mainz, Schott's Söhne.
Première année. Suisse: Chapelle de Guill. Tell — Au lac de Wallenstadt — Pastorale — Au bord d'une source — Orage — Vallée d'Obermann — Eglogue — Le mal du pays — Les cloches de Genêve.
Nr. 3, 8, 7 f. Fl., Oboe, Clar., Fagott u. Horn übertr. v. Lassen; Nr. 9 f. Pfte. u. Viol. v. Pflughaupt. Ebd.
Seconde année. Italie: Sposalizio — Il Penseroso — Canzonetta del Salvator Rosa — Tre Sonetti di Petrarca — Après une lecture de Dante.
Troisième année. Angelus — Aux Cyprès de la Villa d'Este, 2 nrs. — Jeux d'eaux à la Villa d'Este — Sunt lacrymae rerum — Marche funèbre — Sursum corda.
Nr. 1 auch f. Streichquartett. Part. u. St. Ebd.

Venezia e Napoli. Supplem. aux Années de pélerinage. Ebd.
Gondoliera — Canzone — Tarantelle.
Nr. 3 f. Orch. v. Müller-Berghaus.

Apparitions. 3 Nrn. Paris, Schlesinger.

Ballade. Leipzig, Kistner.

Großes Concert-Solo. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. f. 2 Pfte. unter dem Titel Concerto pathétique. Ebd.

Consolations. 6 Nrn. Ebd.
Dies. f. Vcll. u. Pfte. übertr. v. J. de Swert. Ebd.

Berceuse. Leipzig, Heinze.

„Weinen, Klagen", Präludium (nach J. S. Bach). Berlin, Schlesinger.

Variationen über den Basso continuo des 1. Satzes der Cantate: „Weinen, Klagen", u. des Crucifixus der H-moll-Messe v. J. S. Bach. Ebd.
Dies. f. Orgel v. Comp. Leipzig, Körner.

Phantasie u Fuge über BACH. Leipzig, Siegel.
Dies. f. Orgel v. Comp. Leipzig, Schuberth; desgl. f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. v. C. Thern. Leipzig, Kahnt.

Scherzo u. Marsch. Braunschweig, Litolff.

Sonate (H-moll). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

2 Polonaises (Es- u. E-dur). Leipzig, Senff.
Edit. facil. p. Kleinmichel; f. 4 Hde. v. dems.; Nr. 2 f. Orch. bearb. v. Berghaus. Ebd.

Mazurka brillante. Ebd.
Edit. facil. p. Kleinmichel; f. 4 Hde. v. dems. Ebd.

Rhapsodie espagnole. Leipzig, Siegel.

3 Caprices-Valses. Nouv. Edit. Berlin, Schlesinger.
Valse de bravoure — V. mélancolique — V. de concert.

Feuilles d'album. Mainz, Schott.

Deux Feuilles d'album. Leipzig, Schuberth.
Grand Galop chromatique. Nouv. Ed. et Ed. fac. Leipzig, Hofmeister.
Valse impromptu. Leipzig, Schuberth.
Mosonyi's Grabgeleit. Pest, Taborszky & Parsch.
Elégie en mémoire de Mad. Moukhanoff. Leipzig, Kahnt.
Dies. f. Vcll., Pfte., Harfe u. Harm.; desgl. f. Vcll. od. Viol. u. Pfte. Desgl. f. Pfte. zu 4 Hdn. Ebd.
Légendes. Pest, Rozsavölgyi & Comp.
St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux — St. François de Paule marchant sur les flots.
Nr. 1 f. Orch. bearb. v. Mottl.
L'Hymne du Pape. Berlin, Bote & Bock.
Impromptu (Fis-dur). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
2. Elegie. Leipzig, Kahnt.
Dies. f. Viol. od. Vcll. mit Pfte. Ebd.
Weihnachtsbaum, 12 Stücke. 2 Hefte. Berlin, Fürstner.
Dass. f. 4 Hde.
Neuer Mephisto-Walzer. Ebd.
Ders. f. 4 Hde.; f. Orch.
Dritter Mephisto-Walzer. Ebd.
Ders. f. 4 Hde., f. Orch.
Mephisto-Polka. Ebd.
Dem Andenken Petöfi's, Melodie. Pest, Taborszky.
Dass. f. 4 Hde.
Valses oubliées, 3 Nrn. Berlin, Bote & Bock.
Romance oubliée. Berlin, Simon.
Dies. f. Viol. od. Bratsche od. Vcll. m. Pfte.
Die Trauer-Gondel. Leipzig, Fritzsch.
Technische Studien. 12 Hfte. Leipzig, Schuberth.

b. Bearbeitungen.

Grandes Etudes de Paganini. 2 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Sechs Präludien u. Fugen (f. Orgel) v. J. S. Bach. Leipzig, Peters.
J. S. Bach's Orgelphantasie u. Fuge in G-moll f. d. Clavierschule v. Lebert u. Stark bearb. Berlin, Trautwein.
Divertissement à la hongroise v. Fr. Schubert. 3 Hefte. Auch in leichter Ausg. Wien, Schreiber.
Märsche v. Fr. Schubert. 3 Nrn. Ebd.
Soirées de Vienne. Valses-Caprices d'après Fr. Schubert. 9 Hefte. Wien, Schreiber, u. Leipzig, Peters.
Bunte Reihe v. Ferd. David. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.
I. Scherzo — Erinnerung — Mazurka — Tanz — Kinderlied — Capriccio. II. Bolero — Elegie — Marsch — Toccata — Gondellied — Im Sturm. III. Romanze — Allegro — Menuett

— Etüde — Intermezzo — Serenade. IV. Ungarisch — Tarantella — Impromptu — In russischer Weise — Lied — Capriccio.
Feuille morte. Elégie d'après Sorriano. Paris, Troupenas.
Russischer Galop v. Bulhakow. Berlin, Schlesinger.
Zigeuner-Polka v. Conradi. Ebd.
La Romanesca. (Air de danse du XVIième siècle), 2. Aufl. Ebd.
Heroide nach C. M. v. Weber's „Leier und Schwert". Ebd.
Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse. 2. Aufl. Ebd.
Gaudeamus igitur. Paraphrase. Breslau, Hainauer.
Gaudeamus igitur. Humoreske. Leipzig, Schuberth & Comp.
God save the queen. Gr. Paraphrase de concert. Ebd.
Hussitenlied aus d. 15. Jahrhundert. Leipzig, Hofmeister.
La Marseillaise. Transscription. Leipzig, Schuberth & Comp.
Tarantella v. Dargomyschsky. Hamburg, Rahter.
Valse d'Adèle du comte Zichy. Berlin, Fürstner.
Mazurka comp. p un amateur. Paraphr. Berlin, Ries u Erler.
Valse de concert p. J. de Vegh. Leipzig, Kistner.

c. Phantasien, Paraphrasen, Transscriptionen &c. von Opern- u. andern Motiven.

Grande Fantaisie sur „La fiancée" d'Auber. Wien, Schreiber, u. Leipzig, Schuberth & Comp.
Tarantelle di bravura d'après „La muette de Portici" d'Auber. Ebd. u. Leipzig, Schuberth.
Réminiscenses de la „Juive" d'Halévy. Berlin, Schlesinger.
Gr. Fantaisie sur „La clochette" de Paganini. Wien, Schreiber.
Trois morceaux de salon. Berlin, Schlesinger.
Fantaisie romant. — Rondeau fantast. — Divertissement sur „I tuoi frequenti palpiti" de Pacini.
Sonnambula. Gr. Concertphant. 2. Ausg. Leipzig, Schuberth & Co.
Réminiscences de Norma de Bellini. Mainz, Schott's Söhne.
I Puritani de Bellini. Introd. et Polonaise. Ebd.
Réminiscences des Puritains de Bellini. Ebd.
Hexaméron. Gr. Var. de brav. s. la marche des Puritains p. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin. Berlin, Schlesinger.
Bénédiction et serment de Benvenuto Cellini de Berlioz. Braunschweig, Litolff.
Marche funèbre de D. Sébastien de Donizetti var. Wien, Schreiber.
Lucia de Lammermoor d. Donizetti. Marche et Cavat. Mainz, Schott.
Réminiscenses de Lucia de Lammermoor. Leipzig, Hofmeister.
Réminiscences de Lucr. Borgia d. Donizetti. Wien, Schreiber, Leipzig, Peters.
I. Trio du 2 acte. II. Chanson à boire — Duo — Finale.

Gr. Paraphrase de la marche d. Donizetti p. Abdul Medjid Khan. Berlin, Schlesinger.
Jagdchor u. Steyrer aus Toni v. E. H. z. S. Leipzig, Kistner.
Tscherkessen-Marsch aus Glinka's Rußlan u. Ludmilla. Leipzig, Schuberth.
Valse de l'opéra: Faust de Gounod. Berlin, Bote & Bock.
Berceuse de „La reine de Saba" de Gounod. Mainz, Schott's Söhne.
Les adieux. Rêverie s. un motif de „Roméo et Juliette" de Gounod. Berlin, Bote & Bock.
Hochzeitsmarsch u. Elfenreigen aus Mendelssohn's „Sommernachtstraum". Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Réminiscences de Rob. le diable de Meyerbeer. Berlin, Schlesinger.
Grande Fantaisie dram. s. des thèmes de l'opéra „Les Huguenots" de Meyerbeer. Ebd.
Illustrations du Prophète de Meyerbeer. 4 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I. Prière — Hymne triomphal — Marche du sacre. II. Les patineurs. III. Pastorale — Appel aux armes — Orgie. IV. Phantasie u. Fuge üb. d. Choral: Ad nos, ad salutarem (f. 4 Hde. od. Org.).
Illustrations de l'Africaine de Meyerbeer. Berlin, Bote & Bock.
I. O grand Saint Dominique. II. Marche indienne.
Festmarsch zu Schiller's 100jähr. Geburtstagsfeier v. Meyerbeer, zum Concertvortrag einger. Berlin, Schlesinger.
Fantaisie sur l'opéra hongr. „Szép Ilonka" de Mosonyi. Pest, Rozsavölgyi & Comp.
Réminiscences du Don Juan de Mozart. Berlin, Schlesinger.
Andante finale u. Marsch a. d. Oper: König Alfred v. Raff. Magdeburg, Heinrichshofen, Leipzig, Schuberth & Comp.
La serenata e l'orgia. Gr. Fantaisie s. des motifs des Soirées musicales de Rossini. Mainz, Schott's Söhne.
La pastorella dell' alpi e li marinari. IIième Fantaisie sur des motifs des Soirées music. de Rossini. Ebd.
Salve Maria de „Jerusalem", opéra de Verdi. Ebd.
Trois Paraphrases de conc. Trovatore, Ernani, Rigoletto de Verdi. Leipzig, Schuberth & Comp.
Finale de Don Carlos de Verdi. Transscr. Mainz, Schott's Söhne.
Aida de Verdi. Berlin, Bote & Bock.
Agnus Dei aus dem Requiem v. Verdi. Ebd.
Reminiscences de Simone Boccanegra v. Verdi.
Phantasiestück üb. Motive a. Rienzi v. R. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Der fliegende Holländer v. Wagner. Transscription. Berlin, Meser.
Spinnerlied a.: „Der flieg. Holländer". Leipzig, Breitk. & Härtel.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. L. Köhler. Ebd.

Pilgerchor a. R. Wagner's Tannhäuser. Leipzig, Siegel, u. Berlin, Meser.
„O du mein holder Abendstern", a. Wagner's Tannhäuser. Leipzig, Kistner.
Zwei Stücke aus Tannhäuser u. Lohengrin. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I Einzug der Gäste auf Wartburg. II. Elsa's Brautzug.
Aus Richard Wagner's Lohengrin. Ebd.
I. Festspiel und Brautlied. II. Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa.
Isolden's Liebestod. Schlußscene a. R. Wagner's Tristan u. Isolde. Ebd.
Am stillen Heerd. Lied a. R. Wagner's „Meistersinger". Berlin, Trautwein.
Aus R. Wagner's: Der Ring des Nibelungen. Walhall. Mainz, Schott.
Paraphrase über Parsifal-Motive. Ebd.
Trois morceaux suisse. Leipzig, Kahnt.
I. Ranz de vaches. II. Un soir dans la montagne. III. Ranz de chèvres.
Aus der Musik v. Ed. Lassen zu Hebbel's Nibelungen u. Goethe's Faust. 3 Hefte. Breslau, Hainauer.
I. Nibelungen: Hagen u. Kriemhild. Bechlarn. II. Faust: Osterscene. III. Faust: Hoffest. Marsch u. Polonaise.
Lassen, Intermezzo zu Calderon's „Ueber allen Zauber Liebe". Ebd.
Polonaise a. Jewgeny Onegin v. Tschaikowski. Hamburg, Rahter.
Sarabande u. Chaconne a. Händels Almira. Leipzig, Kistner.
Liebesscene u. Fortuna's Kugel a. v. Goldschmidts „Die sieben Todsünden". Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Gr. Concert-Phantasie üb. span. Weisen. Leipzig, Licht.
Capriccio alla Turca s. d. motifs d. Beethoven (Ruines d'Athènes).
Phantasie üb. Motive a. Beethoven's Ruinen v. Athen. Siegel.

d. Ungarische Rhapsodien u. Märsche.

Rhapsodies hongroises Nr. 1 u. 2. Leipzig, Senff.
Erleicht. Ausg. v. Fr. Bendel; f. 4 Hde. Ebd.
Nr. 2 f. gr. Orch. übertr. v. Müller-Berghaus. Ebd.
Rhapsodies hongr. Nr. 3, 4, 5, 6, 7. Berlin, Schlesinger.
Rhapsodies hongr. Nr. 8, 9, 10. Mainz, Schott's Söhne.
Rhapsodies hongr. Nr. 11, 12, 13, 14, 15. Berlin, Schlesinger.
Nr. 12. f. Viol. u. Pfte. v. Joachim. Leipzig, Schuberth & Co.
Rhapsodie hongr. (Munkacsy gew.) Pest, Taborszky.
Dies. f. 4 Hde.
Marche de Rakoczy. Edit. popul. Leipzig, Kistner.
Rakoczy-Marsch (symphon, bearb.). Leipzig, Schuberth & Comp.

Heroischer Marsch im ungar. Stil. Berlin, Schlesinger.
Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Ofen-Pest a. 8. Juni 1867. Leipzig, Schuberth & Comp.
Ungarischer Sturm-Marsch. 1. u. 2. Ausg. Berlin, Schlesinger.
Ungarischer Geschwindmarsch. Preßburg, Schindler.
„Szòzat" u. „Ungarischer Hymnus". Pest, Roszavölgyi & Comp.
Einleitung u. Ungarischer Marsch v. Graf E. Széchényi. Ebd.

e. **Clavier-Partituren von Symphonien, Ouvertüren** 2c.

Grand Septuor de Beethoven transcr. Leipzig, Schuberth & Co.
Hummel's großes Septett (op. 74.) f. Pfte. übertr. Ebd.
Symphonies de Beethoven. 9 Nrn. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grande Symphonie fantastique (Episode de la vie d'un artiste) de H. Berlioz. Leipzig, Leuckart.
Marche au supplice de la Symph. fantast. de H. Berlioz. Leipzig, Rieter-Biedermann.
Marche des pélerins de la Sinf. Harold en Italie de H. Berlioz. Ebd.
Danse des sylphes de la Damnation de Faust de H. Berlioz. Ebd.
Ouverture des Francs-juges de H. Berlioz. Mainz, Schott's Söhne.
Ouverture du Roi Lear de Berlioz.
Ouvertüre zu Wilhelm Tell v. Rossini. Ebd.
Jubelouverture v. C. M. v. Weber. Berlin, Schlesinger.
Ouvertüre zum Freischütz v. C. M. v. Weber. Ebd.
Ouvertüre zu Oberon v. C. M. v. Weber. Ebd.
Ouvertüre zu Tannhäuser v. R. Wagner. Berlin, Meser.

f. **Transscriptionen von Gesängen u. Liedern.**

Alleluja et Ave Maria d' Arcadelt. Leipzig, Peters.
A la chapelle Sixtine. Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart. Ebd.
Zwei Transscriptionen: Confutatis et Lacrimosa aus Mozart's Requiem. Leipzig, Siegel.
Deux Transcriptions d'après Rossini: Air du Stabat mater. La charité. Mainz, Schott's Söhne.
Geistliche Lieder v. Beethoven. 4 Hfte. Leipzig, Schuberth & Co.
I. Gottes Macht und Vorsehung — Bitten. II. Bußlied. III. Vom Tode — Die Liebe des Nächsten. IV. Die Ehre Gottes.
Beethoven's Lieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mignon — Mit einem gemalten Bande — Freudvoll und leidvoll — Es war einmal ein König — Wonne der Wehmuth — Die Trommel gerühret.
Adélaide de Beethoven. Ebd.
An die ferne Geliebte. Liederkreis v. Beethoven. Ebd.
Dante's Sonett: „Tanto gentile e tanto onesta", v. H. v. Bülow. Berlin, Schlesinger.

6 Chants polonais de Chopin. Berlin, Schlesinger.
Mädchens Wunsch — Frühling — Das Ringlein — Bacchanal — Meine Freuden — Die Heimkehr.
Lieder v. J. Dessauer. Wien, Wessely.
Lockung — Zwei Wege — Spanisches Lied.
Lieder v. Robert Franz. 3 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I. Schilflieder: Auf geheimem Waldespfade — Drüben geht die Sonne — Trübe wird's — Sonnenuntergang — Auf dem Teich. II. Der Schalk — Der Bote — Meeresstille. III. Treibt der Sommer — Gewitternacht — Das ist ein Brausen — Frühling und Liebe.
Lied v. R. Franz: „Er ist gekommen". Leipzig, Kistner.
Zwei Lieder v. E. Lassen. Leipzig, Heinze.
Ich weil' in tiefer Einsamkeit — Löse, Himmel.
Lieder v. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Auf Flügeln des Gesanges — Sonntagslied — Reiselied — Neue Liebe — Frühlingslied — Winterlied — Suleika.
Mendelssohn's Wasserfahrt und Der Jäger Abschied. Leipzig, Kistner.
Le moine v. Meyerbeer. Berlin, Schlesinger.
Zwölf Lieder v. Franz Schubert. Wien, Schreiber. Leipzig, Peters.
Sei mir gegrüßt — Auf dem Wasser zu singen — Du bist die Ruh — Erlkönig — Meeresstille — Die junge Nonne — Frühlingsglaube — Gretchen am Spinnrade — Ständchen v. Shakespeare — Rastlose Liebe — Der Wanderer — Ave Maria.
Sechs Lieder v. Franz Schubert. Berlin, Schlesinger.
Lebewohl — Mädchens Klage — Das Sterbeglöcklein — Trockene Blumen — Ungeduld — Die Forelle.
Die Forelle v. Franz Schubert. 2. Version. Wien, Schreiber.
Geistliche Lieder v. Franz Schubert. Leipzig, Schuberth & Comp.
Litanei — Himmelsfunken — Die Gestirne — Hymne.
Müllerlieder v. Franz Schubert (im leicht. Stil). 3 Hfte. Wien, Schreiber.
I. Das Wandern — Der Müller u. der Bach. II. Der Jäger — Die böse Farbe. III. Woher? — Ungeduld.
Schwanengesang v. Franz Schubert. Berlin, Schlesinger.
Die Stadt — Das Fischermädchen — Aufenthalt — Am Meer — Abschied — In der Ferne — Ständchen — Ihr Bild — Frühlingssehnsucht — Liebesbotschaft — Der Atlas — Der Doppelgänger — Die Taubenpost — Kriegers Ahnung.
Winterreise v. Fr. Schubert. Ebd.
Gute Nacht — Die Nebensonnen — Muth — Die Post — Erstarrung — Wasserflut — Der Lindenbaum — Der Leiermann — Täuschung — Das Wirthshaus — Der stürmische Morgen — Im Dorfe.
Zwei Lieder v. Fr. Schubert. Lob der Thränen — Die Rose. Ebd.

Zwei Lieder v. Robert Schumann. Leipzig, Schuberth & Comp.
An den Sonnenschein — Rothes Röslein.
Frühlingsnacht v. R. Schumann. Leipzig, Heinze, u. Peters.
Liebeslied (Widmung) v. R. Schumann. Leipzig, Kistner.
Lieder v. Rob. u. Clara Schumann. Leipzig, Breitk. & Härtel.
Weihnachtslied — Die wandelnde Glocke — Frühlings Ankunft — Des Sennen Abschied — Er ist's — Nur wer die Sehnsucht — An die Thüren will ich — Warum willst Du — Ich hab' in Deinem Auge — Geheimes Flüstern.
Provençalisches Minnelied von Schumann. Berlin, Fürstner.
Schlummerlied v. C. M. v. Weber. Leipzig, Kistner.
„Einsam bin ich", v. C. M. v. Weber. Leipzig, Schuberth & Co.
Autrefois! Romance du comte Wielhorsky. Berlin, Fürstner.
Soirées musicales de Rossini. 2 Hefte. Mainz, Schott's Söhne.
La promessa — La regata veneziana — L'invito — La gita in gondola — Il rimprovero — La pastorella dell' alpi — La partenza — La pesca — La danza — La serenata — L'orgia — Li marinari.
Soirées italiennes. Sur des motifs de Mercadante. Ebd.
La primavera — Il galop — Il pastore svizzero — La serenata del marinaro — Il brindisi — La zingarella.
Nuits d'été à Pausilippe. Sur des motifs de Donizetti. Ebd.
Barcarola — Notturno — Canzone napolitana.
Canzone napolitana. Notturno. Berlin, Meser.
Faribolo pastour et Pastorale du Béarn. Mainz, Schott.
Glanes de Woronince. Leipzig, Kistner.
Ballade d'Ukraine — Mélodies polon. — Complainte.
Deux mélodies russes. Arabesques. Hamburg, Kranz.
Le rossignol — Chanson bohémienne.
5 Ungarische Volkslieder. Pest, Taborszky & Parsch.
Die Loreley. Lied v. F. Liszt. Leipzig, Kahnt.
Poésies. 6 Lieder v. Liszt. Berlin, Schlesinger.
Loreley — Au Rhin — Mignon — Le roi de Thule — Invocation — Angiolin.
Die Zelle in Nonnenwerth. Lied v. Liszt. Leipzig, Hofmeister.
Liebesträume. 3 Notturnos nach Liedern v. Liszt. Leipzig, Kistner.
Hohe Liebe — Seliger Tod — O lieb so lang.
Ungarns Gott. Lied v. Liszt. Pest, Taborszky.
„Ach wenn es doch immer so bliebe" v. Rubinstein. Leipzig, Kistner.
Der Asra v. Rubinstein. Ebd.
Drei Tannhäuser-Lieder v. Leßmann. Leipzig, Junne.
Geharnischte Lieder v. Liszt (n. Chorgesängen). Leipzig, Kahnt.
Weimar's Volkslied z. Concertvortrag. Weimar, Kühn.
Abschied. Russ. Volkslied. Leipzig, Fritzsch.

IV. Bearbeitungen für 2 Pianoforte.

Concerto pathétique. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grandes Variations de conc. sur un thème des Puritains tirée du Hexaméron. Leipzig, Schuberth & Comp.
Beethoven, 9. Symphonie. Mainz, Schott.
— 3 Clav.-Concerte (C-moll, G, Es).
Phantasie üb. Ruinen v. Athen. Leipzig, Siegel.
Weber, Polonaise brill. op. 72. Berlin, Schlesinger.
Schubert, Phantasie C-dur, symph. bearb. Wien, Schreiber.
Rossini, La Danza. (Soir. music.) Mainz, Schott.
Rakoczy-Marsch, symphon. bearb. Leipzig, Schuberth.
Reminiscences de „Norma“ de Bellini. Mainz, Schott.
Reminiscences de Don Juan. Berlin, Schlesinger.

Va. Stücke für Pianoforte u. Violine.

Epithalam zu Ed. Reményi's Vermählung. Pest, Táborszky.
Gr. Duo conc. sur „Le marin“ de Lafont. Mainz, Schott.
Offert. u. Benedictus a. d. ungar. Krönungsmesse. Leipzig, Schuberth.
Ungar. Rhapsodie Nr. 12 (Violinst. v. Joachim). Ebd.

Vb. Für Violoncello, Pianoforte, Harfe oder Harmonium.

Elégie en mémoire de Mad. Moukhanoff. Leipzig, Kahnt.
2. Elegie. Ebd.

Vc. Für Alt-Geige u. Pianoforte.

Romance oubliée. Berlin, Simon.
Dies. f. Pfte. u. Vcll.

VI. Für Streichquartett.

Angelus. Gesang d. Schutzengel: Années de pélerinage III. Nr. 1. Mainz, Schott.

VIIa. Compositionen u. Transscriptionen für Orgel.

(Auch Harmon. od. Pedalflügel.)

Andante religioso. Leipzig, Schuberth.
Präludium u. Fuge über BACH. Ebd.
Variationen üb. den Basso contin. d. 1. Satzes der Cantate „Weinen, Klagen" u. d. Crucifixus der H-moll-Messe v. Bach. Leipzig, Körner.
Einleitung, Fuge u. Magnificat a. d. Dante-Symphonie. Leipzig, Schuberth.
Einleitung zur Legende der heil. Elisabeth. Ebd.
„Tu es Petrus", aus dem Oratorium Christus. Ebd.
Der Papst-Hymnus. Leipzig, Körner.
Offertorium a. d. ungar. Krönungsmesse. Ebd.
Ora pro nobis. Litanei. Leipzig, Körner.
Orpheus, symphon. Dichtung. Leipzig, Schuberth.
Phantasie u. Fuge üb. d. Choral „Ad nos, ad salutarem." Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Evocation à la chapelle Sixtine. Miserere v. Allegri, u. Ave verum v. Mozart. Leipzig, Körner.
Ave Maria von Arcadelt. Ebd.
Orlando di Lasso, Regina coeli laetare. Leipzig, Schuberth.
J. S. Bach, Einleitung und Fuge a. d. Motette: „Ich hatte viel Bekümmerniß" u. Andante: „Aus tiefer Noth." Ebd.
Fr. Chopin's Präludien (Op. 28, Nr. 4 u. 9). Ebd.
Kirchliche Fest-Ouvertüre üb. „Ein' feste Burg" v. Nicolai. Leipzig, Hofmeister.
Air du Stabat mater d. Rossini. Mainz, Schott.
Agnus a. d. Requiem v. Verdi. Berlin, Bote u. Bock.
Chor der jüngern Pilger a. Wagners Tannhäuser. Berlin, Meser.
Preludio zu den Glocken v. Straßburg. Leipzig, Schuberth.
Missa pro Organo. Leipzig, Kahnt.
Requiem pro Organo. Ebd.
Angelus, Gesang d. Schutzengel. Mainz, Schott.
Ave Maria (Kirchenchorgesänge). Leipzig, Kahnt.
Ave maris stella (Kirchenchorgesänge). Ebd.
Sposalizio (nach Rafael). Mainz, Schott.
Die Hirten a. d. Krippe. (In dulci jubilo). Leipzig, Kahnt.
„O heil'ge Nacht", Weihnachtslied. Ebd.
„Pallite", alt. Weihnachtslied.
„Weihnachtsbaum" n. Clavierst. dies. Namens. Berlin, Fürstner.

VIIb. Für Violine und Orgel.

Offertorium u. Benedictus a. d. ungar. Krönungsmesse. Schuberth.
Romance oubliée. Berlin, Simon.

B. Vocal-Compositionen.

VIII. Messen, Psalmen u. andere geistliche Musik.

Missa solemnis z. Einweihung der Basilika in Gran. Für Soli, Chor und Orch. Leipzig, Schuberth.
Cl.-Ausz. z. 4 Hdn. revid. v. Comp. Ebd.
Ungar. Krönungs-Messe (aufgef. d. 8. Juni 1867) f. Soli, Chor u. Orch. Ebd.
Daraus: Offert. u. Benedict. f. Pfte. od. Org. u. Viol.; f. 4 Hde. v. Comp.
Missa 4 voc. ad aequales (2 Ten., 2 Bässe) concin. organo. Edit. nova. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Missa choralis 4 vocum concin. organo. Leipzig, Kahnt.
Requiem f. Männerst. (Soli u. Chor) mit Orgel. Ebd.
Zwölf Kirchen-Chor-Gesänge mit Orgel. Ebd.
Pater noster — Ave Maria — O salutaris — Tantum ergo I u. II — Ave verum — Mihi autem — Ave maris stella I u. II — O salutaris — Libera me — Anima Christi — Tu es Petrus — Dominus conservet — Nato e Christo — O heilige Nacht.
Die Seligkeiten f. Chor, Bar.-Solo u. Org. (ad. lib.) aus Christus. Ebd.
Pater noster f. gem. Chor m. Org. Ebd.
Pater noster 4 voc. ad aequal. et Ave Maria 4 voc. concin. organo. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Der 13. Psalm: „Herr wie lange", f. Ten.-Solo, Chor u. Orch. Leipzig, Kahnt.
Der 137. Psalm: „An den Wassern zu Babylon", f. 1 Singst. mit Frauenchor u. Viol., Harfe, Pfte. u. Org. (od. Harm.) Ebd.
Der 23. Psalm: „Mein Gott der ist mein Hirt", f. Ten. od. Sopr. mit Harfe (od. Pfte.) u. Orgel (od. Harm.). Ebd.
Der 18. Psalm: „Coeli narrant gloriam Dei" f. Männerchor u. Orch. u. Org. (ad lib.) Leipzig, Schuberth.
Christus ist geboren. Weihnachtslied f. Chor mit Org. Für Männer- od. f. 3 Frauenst. Berlin, Bote & Bock.
An den heil. Franziskus (v. Paula). Gebet f. Männerst. (Soli u. Chor) m. Harm. (od. Org.), 3 Pos. u. Pauken. Pest, Taborszky.
Hymne de l'enfant à son reveil, f. Frauenchor mit Harm. od. Pfte. u. Harfe (ad lib.). Ebd.
Sonnenhymnus des wunderbaren heil. Franziskus v. Assissi, f. Bariton-Solo, Männerchor, Org. od. Pfte. Leipzig, Kahnt.
Cantantibus organis, f. Mezzosopr.-Solo, Chor u. Orch. (Für Palestrina-Feier comp.) Ebd.
Der 116. Psalm f. Männerch. ad lib. m. Org. od. Pfte. (Graduale aus d. ungar. Krönungsmesse). Leipzig, Schuberth.

Psalm 129 f. Baßst. od. Alt m. Org. od. Pfte. (aus d. Oratorium Stanislaus). Leipzig, Kahnt.
Crucifixus v. Vict. Hugo f. Contrealt m. Pfte. od. Harm. Ebd.
„Nun danket alle Gott", Choralbearbeitung f. gem. Chor, Org. u. Pos. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

IX. Oratorien.

Christus. Orat. nach Texten a. d. heil. Schrift u. d. kathol. Liturgie, f. Soli, Chor, Org. u. gr. Orch. Leipzig, Schuberth.
Clavierauszug v. Comp., desgl. Hirtengesang u. die drei Könige f. Pfte. z. 2 u. 4 Hdn. — Gründung der Kirche u. Einzug in Jerusalem f. Org. einger. v. Sulzer.
Die Legende von der heilig. Elisabeth. Orat. nach Worten v. O. Roquette. Leipzig, Kahnt.
Daraus: Orch.-Einl., Marsch der Kreuzritter, Sturm u. Interludium f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. — Einleitung für Org. bearb. v. Müller-Hartung. Kreuzrittermarsch f. 8 Hde. v. Horn.
Stanislaus. Unvollendet. Daraus veröffentl. Salve Polonia, Interlud. f. Orch., u. Psalm 129 f. Barit.-Solo, Orch. u. Org. Ebd.

X. Cantaten u. andere Gesänge mit Orchester oder Clavier.

Zur Säcularfeier Beethoven's. Cant. f. Chor, Soli u. Orch. Leipz. Kahnt.
Improvisata s. l. Beethoven-Cantate p. Saint-Saëns. Ebd.
Chöre zu Herder's „entfesseltem Prometheus". Verb. Text v. Pohl. Ebd.
Daraus: Schnitterchor f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Comp. Ebd.
Festalbum zu Goethe's 100jähr. Geburtstag. Leipzig, Schuberth.
Festmarsch — Licht! mehr Licht! — Weimar's Todten — Ueber allen Gipfeln — Chor der Engel.
Wartburg-Lieder aus Scheffel's Festspiel: „Der Braut Willkomm auf Wartburg." Leipzig, Kahnt.
Die Glocken des Straßburger Münsters, f. Bar.-Solo, Chor u. Orch. Leipzig, Schuberth.
Die heil. Cäcilie. Legende f. 1 Mezzosopr. mit Chor (ad lib.) u. Orch. (od. Pfte., Harm. u. Harfe.) Leipzig, Kahnt.
Ungar. Königslied f. gem. Chor od. Barit.-Solo. Pest, Taborszky.

XI. Gesänge für Männerstimmen (mit u. ohne Begleitung).

Für Männergesang. Leipzig, Kahnt.
Vereinslied — Ständchen — Wir sind nicht Mumien — Geharnischte Lieder: Vor der Schlacht — Nicht gezagt — Es rufet Gott — Soldatenlied — Die alten Sagen — Saatengrün — Der Gang um Mitternacht — Festlied — Gottes ist der Orient.

Vierstimmige Männergesänge. Mainz, Schott.
Rheinweinlied — Studentenlied — Reiterlied 1 u. 2.
An die Künstler, f. Männerst. (Soli u. Chor) u. Orch. Leipzig, Kahnt.
Festchor z. Enthüllung d. Herder-Denkmals i. Weimar. Leipzig, Weber.
Festlied i. Volkston z. Schiller's Jubelfeier f. Barit.-Solo u. 4stimm. Männerchor. Leipzig, Kahnt.
Chor d. Engel a. Faust f. Sopr. u. Alt m. gem. Chor u. Pfte. od. Harfe. Leipzig, Schuberth.
Festgesang f. 4stimm. Männerch. m. Org. (ad lib.) Weimar, Kühn.
Das Lied d. Begeisterung, f. 4stimm. Männerges. mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Weimar's Volkslied f. 4stimm. Männerchor. Weimar, Kühn.
Gaudeamus, Humoreske f. Männerch. u. Soli mit Orch. Leipzig, Schuberth.
„Glück auf!" f. 4 St. Gottschalg, Chorgesang.
Das deutsche Vaterland f. 4st. Männerchor.

XII. Lieder für eine oder zwei Singstimmen mit Pianoforte.

Gesammelte Lieder. 8 Hefte. Leipzig, Kahnt.
I. Mignon — Es war ein König in Thule — Der du von dem Himmel — Freudvoll und' leidvoll — Wer nie sein Brod — Ueber allen Gipfeln. II. Lieder aus W. Tell v. Schiller: Der Fischerknabe — Der Hirt — Der Alpenjäger. III. Die Loreley — Am Rhein — Vergiftet sind meine Lieder — Du bist wie eine Blume — Anfangs wollt' ich fast — Morgens steh ich auf — Ein Fichtenbaum 1 u. 2. IV. Comment disaient-ils — Oh quand je dors — S'il est un charmant gazon — Enfant si j'étais roi. V. Es rauschen die Winde — Wo weilt er? — Nimm einen Strahl — Schwebe, schwebe — Die Vätergruft — Angiolin dal biondo crin — Kling leise mein Lied. VI. Es muß ein Wunderbares — Mutter-Gottes-Sträußlein zum Maimonate: Das Veilchen — Die Schlüsselblumen — Laßt mich ruhen — Wie singt die Lerche — In Liebeslust — Ich möchte hingehn. VII. Nonnenwerth — Jugendglück — Wieder möcht' ich — Blume und Duft — Ich liebe Dich — Die stille Wasserrose — Wer nie sein Brod — Ich scheide — Die drei Zigeuner. VIII. Lebewohl — Was Liebe sei? — Die todte Nachtigall — Bist du! — Gebet — Einst — An Edlitam — Und sprich — Die Fischerstochter — Sei still — Der Glückliche — Ihr Glocken von Marling — Ich verlor die Kraft — Verlassen.
Nr. 1—3, 10, 11 u. 26 f. Pftc. übertr. v. Comp. Berlin, Schlesinger. Nr. 1, 7, 8, 9, 10 u. 44 m. Orch.-Begl. Leipzig, Kahnt.
Drei Lieder f. 1 Tenor- oder Sopranst. Leipzig, Kistner.
Hohe Liebe — Gestorben war ich — O lieb so lang.

Die Macht der Musik. Ebd.
Jeanne d'Arc au bûcher. Scène dram. p. Mezzosopr. av. Orch. ou Piano. Mainz, Schott.
Ungarns Gott f. Barit.-Solo m. Pfte. Pest, Taborszky.
Ave Maris stella f. 1 Mezzosopranst. m. Pfte. Leipzig, Kahnt.
Tre Sonetti di Petrarca. Mainz, Schott.
„O Meer im Abendstrahl", Duett f. 2 Frauenst. Leipzig, Kahnt.
Le Crucifix v. V. Hugo f. Alt m. Pfte. Ebd.
La tombe et la rose f. mittl. Stimme m. Pfte. Berlin, Schlesinger.
Gastilbelza, Bolero f. Baß. Ebd.
Il m'aimait tant f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott.

XIII. Melodramen.

Lenore. Ball. v. Bürger m. melodramat. Pfte.-Begl. Leipzig, Kahnt.
Der traurige Mönch. Ball. v. Lenau id. Ebd.
Des todten Dichters Liebe. Ged. v. Jokai id. Pest, Taborszky.
Helge's Treue. Ball. v. Strachwitz, comp. v. Dräseke, f. Declam. mit melodram. Pfte.-Begl. eing. Leipzig, Schuberth.
Der blinde Sänger. Ball. v. Graf Tolstoy mit melodr. Musikbegl. Petersburg, Bessel.

C. Revidirte Ausgaben von classischen Werken.

Beethoven, Compositionen. Bd. 1—7, 10, 14, 15. Wolfenbüttel, Holle. Sonaten (Bd. 1 u. 2) — Pianofortewerke f. 2 u. 4 Hde. (3 u. 4) — Duos f. Pfte. u. Viol. (5) — Duos f. Pfte. u. Vcll., Horn ꝛc. (6) — Trios f. Pfte., Viol. u. Vcll. (7) — Messen im Clavierausz. (10) — Streichquartette (14) — Trios f. Streich- u. Blasinstr. (15).
Field, Nocturnes, Leipzig, Schuberth.
Hummel, Septett (D-moll op. 74). Ebd.
Dass. als Quintett.
Schubert, Ausgew. Compositionen f. Pfte. 4 Bde. Stuttgart, Cotta.
Weber, Sonaten u. Solostücke f. Pfte. 2 Bde. Ebd.
Viole, Gartenlaube. 100 Etüden f. Pfte. 4 Hefte. Leipzig, Kahnt.

D. Schriften.

Gesammelte Schriften. 6 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Ueber die Kritik. Allgem. Deutsche Musik-Zeitung. 1882.
Briefwechsel mit Wagner. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887.
Franz Liszt's Briefe. Gesammelt u. herausgeg. v. La Mara. 3 Bde. Ebd. 1893 u. 1894.

Richard Wagner.

Ein lauteres Echo der Klage hat wol selten eine Trauerbotschaft entfesselt, als die ungeahnte Kunde, die am 13. Februar 1883 durch die Lande klang, und allseitigere Theilnahme umdrängte wol kaum eines Großen Sarg, als sie Richard Wagner das Geleite gab auf seinem letzten Wege. Der Größten einer unter den Großen, der Deutschesten einer unter den Deutschen, der erste musikalische Genius der Zeit und einer der ersten aller Zeiten, der aus Kampf mit Noth und Neid emporstieg auf einen Königsthron im Reiche der Kunst, er ging dahin, da wir ihn noch auf der Höhe der Thatkraft meinten. Ihn, den keine Menschenkraft besiegte, der den härtesten Anfeindungen des Geschickes von je eine eherne Stirn bot, nahm der Überwinder Tod in seine gewaltigen Arme und trug ihn dahin, „wo sein Wähnen Frieden fand".

Nie ist ein Künstler erbitterter umstritten, feindseliger verspottet, consequenter bezweifelt und bekämpft worden als er, der jetzt im stillen Garten seines „Wahnfried" den letzten Schlummer schläft, und doch hat keiner wiederum im Leben und im Tode größere Triumphe gefeiert hienieden denn dieser Eine. Ein Triumph des deutschen Idealismus war seine im unverrückbaren Glauben an seine Mission vollbrachte That

von Bayreuth; ein Triumph des deutschen Idealismus nicht minder die Heimfahrt des Todten von der Lagunenstadt nach seiner letzten Ruhestätte. Zum Bewußtsein dessen gekommen, was es Richard Wagner dankte, reichte ihm sein Volk nun mit verschwenderischer Hand den Liebeszoll, den es ihm lange schuldig geblieben.

Und warum so lange? Das Geschenk eines durch und durch nationalen, aus dem Geist der deutschen Sprache, aus deutschem Wesen und deutscher Poesie herausgeborenen Musikdramas, wie wir es in dieser Weise nie zuvor besessen; das Geschenk eines Festspielhauses und einer nationalen Stilschule, wie kein anderes Volk sie zu eigen hat, ward uns durch Wagner zu Theil. War der Werth dieser Gaben so schwer zu erkennen, daß der Dank dafür dem damit beschenkten Volk erst geläufig von den Lippen ging, als die Lebenssonne dessen, deß Besitz es sich jetzt mit gerechtem Stolze rühmt, sich bereits zum Untergange neigte? Bis an seinen Lebensabend wenigstens nahm man den Meister bei seinem eignen Wort, wenn er einst sagte: „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte. Es ist sich selbst so ungeheuer viel — was soll ihm das Glück noch sein?" —

Fragmentarisch hat Richard Wagner selber, bis seine in Venedig vollendeten Memoiren uns einst einen allseitigen Einblick in sein Leben eröffnen, uns vorläufig durch drei autobiographische Veröffentlichungen*) in dasselbe eingeführt**). Folgen wir in Kürze seiner Schilderung!

*) Zeitung für die elegante Welt, 1843. „Mittheilungen für meine Freunde", 1851. (Ges. Schriften, Bd. I u. IV. Leipzig, Fritzsch.) u. „R. Wagner's Lebensbericht", deutsche Orig.-Ausgabe von „The work and mission of my life by R. Wagner." Leipzig, Schlömp. 1884.

**) Eine umfangreichere Biographie veröffentlichte Glasenapp. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Neue Ausg. 1882.

In einem bescheidenen Hause im Brühl zu Leipzig wurde Wagner am 22. Mai 1813 geboren. Sein Vater — Polizeiactuar daselbst und leidenschaftlicher Theaterfreund — starb bereits ein halbes Jahr nach der Geburt seines Sohnes; doch gab die Mutter, Johanna geb. Beetz, diesem letzteren durch ihre Wiederverheiratung mit dem Schauspieler Ludwig Geyer (1815) einen zweiten Vater. Mit ihm, der zugleich als Porträtmaler Tüchtiges leistete, auch einige Lustspiele geschrieben hatte, deren eines, „Der Bethlehemitische Kindermord", Glück machte, siedelte die Familie, als sich ihm ein Engagement als Hofschauspieler bot, nach Dresden über. Sein Wunsch bestimmte den seiner Leitung anvertrauten Knaben für den Malerberuf, ohne daß jedoch die begonnenen Zeichnenstudien diesem irgend welches Interesse und Zeichen der Begabung abzugewinnen vermochten. Sieben Jahre alt, ward Richard auch dieses väterlichen Führers wiederum beraubt. Kurz vor dem Tode desselben hatte er: „Ueb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Clavier spielen gelernt. Noch Tags zuvor, ehe der Stiefvater starb, mußte er ihm beides im Nebenzimmer vorspielen. Mit schwacher Stimme hörte er ihn da zu seiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" — „Aus dir hat er etwas machen wollen!" sagte ihm die Mutter am andern Morgen, nachdem sie den Gatten verloren. „Ich entsinne mich", schreibt Wagner, „daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden."

Seiner eigenen Neigung freier überlassen, beschloß er nun zu studiren, zu welchem Zwecke er mit seinem neunten Jahre die Kreuzschule zu Dresden bezog. (1823—28.) Mit Eifer trieb er, der als ein guter Kopf in litteris galt, Griechisch und Latein, alte Geschichte und Mythologie. Auch dichterischer

Sinn und Lust am Komödienspiele erwachte in ihm — kein Wunder, da er sich schon von frühester Jugend an in Berührung mit dem Theater fand und obendrein, gleich mehreren seiner Geschwister, die sich später der Bühne widmeten, die Passion seines Vaters als Erbtheil überkommen hatte. Als einmal beim Tode eines Mitschülers ihm und seinen Genossen die Aufgabe gestellt ward, denselben in einem Gedicht zu feiern, wurden Wagner's Verse, als die besten, zum Druck bestimmt. Der elfjährige Knabe wollte nun Dichter werden. „Der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt," war ja seine natürliche Mitgabe; „das Leben, die Kunst und er selbst blieben seine einzigen Erzieher." — Er entwarf Trauerspiele nach griechischem Muster, übersetzte schon in Tertia die ersten zwölf Bücher der Odyssee und wagte sich selbst an Shakespeare'sche Uebertragungen, nachdem er, nur um des vollkommeneren Verständnisses dieses Dichters willen, die englische Sprache erlernt hatte. „Nach Shakespeare's Vorbild" auch schrieb er ein ungeheuerliches Trauerspiel, in dessen Verlaufe nicht weniger als zweiundvierzig Personen starben, die großentheils während der letzten Acte als Geister wiederkehrten.

Seine ersten musikalischen Eindrücke empfing er von Weber, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen Persönlichkeit ihn enthusiastisch fascinirte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte sein kindliches Herz mit Grauen. Von Beethoven erfuhr er zuerst, als man ihm zugleich von seinem Tod erzählte. Dann lernte er auch seine Musik kennen, gleichsam angezogen von der räthselhaften Nachricht seines Sterbens. Von so ernsten Eindrücken angeregt, bildete sich in ihm immer stärker der Hang zur Musik aus. Gleichwol zeigte der begonnene Clavierunterricht so geringe Ergebnisse, und die Clavier=

technik, mit der er Zeit seines Lebens auf gespanntem Fuße blieb, flößte ihm eine so entschiedene Abneigung ein, daß der Lehrer ihm das übelste Prognostikon stellte. Richard verzichtete in Folge dessen auf die weitere Führung des letzteren und setzte seine Studien selbständig fort, dieselben hauptsächlich auf das Einüben von Ouvertüren beschränkend, die er, seinen eigenen Worten zufolge, „mit gräulichstem Fingersatz spielte.“

War ihm Weber's „Freischütz“ bisher als die herrlichste musikalische Offenbarung erschienen, so erschloß sich ihm in Beethoven's Symphonien eine neue Welt, als er dieselben in den Gewandhausconcerten zu Leipzig, dahin sich seine Familie mit ihm wieder zurückgewandt hatte, zum ersten Mal hörte. Auch mit Mozart befreundet er sich, zumal durch seine Requiem und die „Zauberflöte“, die immer eine seiner Lieblingsopern blieb. Eine Vorstellung des „Egmont“ lehrt ihm die Gewalt fassen, durch welche Musik den dramatischen Ausdruck erhöht, und er beschließt nun sein erwähntes großes Trauerspiel mit einer ähnlichen Musik zu begleiten, sich zugleich als Dichter und Musiker zu bethätigen. Ohne alles Bedenken traut er sich die nöthige Fähigkeit zu. Um sich auch die erforderlichen Kenntnisse anzueignen, leiht er sich für acht Tage Logier's Methode des Generalbasses und studirt dieselbe eifrigst. Die Schwierigkeiten, denen er bei diesen Studien begegnet, reizen sein Interesse dergestalt, daß er beschließt, Musiker zu werden.

Hatte seine Familie indeß schon seine dichterischen Versuche, als eine Ursache der Vernachlässigung seiner Schulstudien, mißliebig betrachtet, so gab es harte Kämpfe, als der geniale sechzehnjährige Knabe nach längeren geheimen Uebungen, als Componist einer Sonate, eines Quartetts und einer Arie,

plötzlich mit seinen musikalischen Wünschen und Bestrebungen hervortrat. Für eine flüchtig vorübergehende Leidenschaft mußten die Seinen auch diese neue Neigung umsomehr halten, als auch ein begonnener theoretischer Unterricht (bei Gottl. Müller) die unbefriedigendsten Resultate ergab. Durch die Lectüre E. T. A. Hoffmann'scher Schriften phantastisch aufgeregt, aller ernsten Lust am Studium entbehrend, zog er vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, deren eine einmal im Leipziger Theater zur Aufführung kam, ob ihrer Absonderlichkeit aber einen Heiterkeitsausbruch des Publikums erregte. Wagner selbst bezeichnet sie als „den Culminationspunkt seiner Unsinnigkeiten." Beethoven's neunte Symphonie sollte eine Pleyel'sche Sonate gegen diese wunderbar combinirte Ouvertüre sein. Nie verließ ihn übrigens bei seinen tonkünstlerischen Versuchen der dichterische Nachahmungstrieb; derselbe ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, dessen Befriedigung er allein diente. So schrieb er, durch die Pastoralsymphonie angeregt, ein Schäferspiel, für das ihm in dramatischer Beziehung wieder Goethe's „Laune der Verliebten" den Anstoß gegeben hatte. Ohne einen bestimmten dichterischen Entwurf entstand dasselbe gleichzeitig in Wort und Ton.

Kurze Zeit nach der Julirevolution, die nach Wagner's eigenen Worten „heftig und vielfach anregend" auf ihn wirkte, hatte der achtzehnjährige Jüngling seinen Cursus auf der Leipziger Thomasschule — auf welche er von der anfänglich besuchten Nicolaischule übergegangen war — beendet. Nun bezog er 1831 die Universität, nicht um sich einem Fachstudium zu widmen, denn für den Musikerberuf war er entschieden, sondern um daselbst philosophische und ästhetische Collegia zu hören. Doch profitirte er von denselben nicht viel. Er genoß vielmehr das Studentenleben in so wilder Weise, daß er sich

bald davon angewidert fühlte und zur Besinnung kam. Nun empfand er selber die Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik, und die Vorsehung ließ ihn in Theodor Weinlig, dem Cantor der Leipziger Thomasschule, den rechten Mann finden, der ihm „neue Liebe zur Sache einflößte und sie durch den gründlichsten Unterricht läuterte." Nach einem nur halbjährigen Studium des Contrapunktes erklärte ihn Weinlig bereits für „selbständig" geworden. „Wahrscheinlich", sagte er, „werden Sie nie in den Fall kommen, eine Fuge zu schreiben; allein, daß Sie sie schreiben können, wird Ihnen technische Selbständigkeit geben und alles Uebrige leicht machen!"

Die Früchte dieser Studien treten schon in den zu jener Zeit entstandenen Compositionen zu Tage. Im Gegensatz zu seiner früheren schwülstigen Schreibweise erscheint jetzt sein Satz einfach-natürlich, wie eine 1831 veröffentlichte Sonate in B-dur, sein op. 1, beweist. Auch ernten eine im Gewandhausconcert am 23. Februar 1832 aufgeführte Ouvertüre in C-dur und eine Symphonie in gleicher Tonart, die im darauffolgenden Sommer erstmalig in Prag und, nach vorangegangener Vorführung in der Leipziger „Euterpe", am 10. Januar 1833 im Gewandhaus zu Gehör kam, aufmunternden Beifall. Beethoven war dabei sein „Hauptvorbild"; „Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen", sein Bestreben. Die Symphonie, die der junge Componist später Mendelssohn, behufs einer vergebens erhofften Wiederholung, übergab, ging spurlos verloren. Erst vier Jahrzehnte später wurden die Stimmen (durch Fürstenau und Tappert) wieder aufgefunden und (durch Anton Seidl) zur Partitur zusammengestellt. Während seines letzten Venetianer Aufenthaltes veranstaltete Wagner zu Weihnachten 1882 im Liceo Marcello eine Auf-

führung derselben im intimen Kreise, die, nach seinen eignen Worten, „nur die Bedeutung einer freundlichen Familien-Erfahrung haben könne", da er „sein Werk nur noch einmal als Familien-Geheimniß zum Ertönen gebracht habe." Vier Jahre nach seinem Tode wurde sie aber für uns alle laut und machte, dank der von seiner Wittwe für die Frist eines Jahres gegebenen Erlaubniß, in den Concertsälen die Runde. Wagner's eigenste Physiognomie blickt nur hin und wieder wie verstohlen aus diesem Jugendwerk, so frisch und natürlich kraftvoll seine Sprache, so erstaunlich seine technische Sicherheit in der Instrumentirung insbesondere ist. Noch steht er ganz im Banne Beethoven's; ihm bringt er mit seiner Symphonie eine feurige Huldigung dar. „Ich zweifle," schrieb Heinrich Dorn (in der Schumann'schen Musikzeitung 1837), „daß es zu irgend einer Zeit einen jungen Musiker gegeben hat, der mit Beethoven's Werken vertrauter war, als der achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouvertüren und größere Instrumentalcompositionen besitzt er größtentheils in eigenhändig geschriebenen Partituren; mit den Sonaten geht er schlafen, mit den Quartetten steht er auf, die Lieder singt er, die Concerte pfeift er, denn mit dem Spielen will es nicht recht vorwärts gehen; kurz es war ein furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigenthümlich geistvoller Regsamkeit, kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach." Der erwähnten mühevollen Copistenarbeit opferte er seine nächtliche Ruhe; ihr aber und namentlich dem hierdurch erzielten volleren Verständniß der „Neunten" verdankt er, wie seine eigenen Aeußerungen bestätigen, „das, was er bei keinem Lehrer hätte erlernen können: das praktische Verständniß und das gründliche Eindringen in Beethoven's heilige Mysterien."

Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer

1832 auf die Reise nach Wien, um die alte Metropole der Tonkunst kennen zu lernen. Was er dort hörte, erbaute ihn jedoch wenig, und die herrschende „Zampa"-Manie vertrieb ihn bald. In Prag ließ Dionys Weber ihm mehrere seiner Compositionen, darunter die neue Symphonie, im Conservatorium spielen. Hier auch dichtete Wagner einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit". Er hatte, in seine Vaterstadt heimgekehrt, bereits zu Weinlig's Freude mit der Composition desselben begonnen, als ein abfälliges Urtheil seiner Schwester ihn zur Vernichtung des Textbuches veranlaßte.

Doch entschädigte er sich bald dafür durch eine andere Opernarbeit, zu der er durch seinen älteren Bruder Albert die Anregung empfing. Bei diesem (dem Vater der gefeierten Sängerin Johanna Jachmann-Wagner), der als Opernsänger und Regisseur in Würzburg lebte, brachte er, inzwischen Chordirigenten-Dienste beim dortigen Theater verrichtend, das Jahr 1833 zu. Den Text zu der während dieser Zeit componirten romantischen Oper „Die Feen" hatte er nach Gozzi's Märchen „Die Frau als Schlange" wieder selbst verfaßt. Charakteristisch für Wagner enthält schon dieser, seinem Sinn für das Wunderbare, Zauberhafte entsprechende Stoff den bei ihm immer wiederkehrenden Grundgedanken: das sich aufopfernde, liebende Weib. Auch in der Musik kündigt sich, neben vorwaltenden Einflüssen Weber's und Marschner's, Beethoven's und Mozart's, in zahlreichen Anklängen an „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" der spätere Wagner an. Einzelne Bruchstücke des Werkes, die er in Würzburger Concerten zur Aufführung brachte, gefielen; doch die Hoffnung des jungen Componisten, sie in Leipzig, wohin er sich zu Beginn des Jahres 1834 zurück wandte, in Scene gesetzt zu sehen, blieb trotz ihm eröffneter Aussichten unerfüllt. Erst am 29. Juni 1888, 54 Jahre

nach ihrem Entstehen, wurde die Oper auf der Münchner Hofbühne, der sie (außer Prag) bisher ausschließlich angehört, lebendig. Mit außerordentlichem Glanze inscenirt, bildet sie daselbst nicht nur eine „Sehenswürdigkeit ersten Ranges", die, so oft sie erscheint, die Menge in Scharen herbeilockt, auch für Beurtheilung der Entwickelung ihres Autors ist und bleibt sie überaus wichtig.

Die erste getäuschte Hoffnung bezüglich seiner Oper in Verbindung mit dem überwältigenden Eindruck, den die 1834 in Leipzig gastirende Schröder-Devrient auf ihn ausübte, bewirkte eine wunderliche Wandlung in ihm. In der Vereinigung „der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel" der Italiener und Franzosen glaubte er plötzlich den Schlüssel zum Geheimniß des Opernerfolgs gefunden zu haben, wie er später im „Rienzi" gleicherweise vorübergehend in den Bahnen der Pariser großen Oper steuerte. Italienische und französische Vorbilder drängten seine ernsten deutschen Ideale Beethoven, Mozart und Weber eine Zeitlang bei ihm in den Schatten, und der Verkehr mit dem die Berechtigung der Materie proclamirenden „jungen Deutschland" trug in einer zweiten Oper: „Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo", die er nach Shakespeare's „Maß für Maß" auf einer Reise in die böhmischen Bäder entwarf, seine Früchte.

So trat er im Sommer 1834 als Musikdirector des Magdeburger Theaters in eine erste amtliche Thätigkeit ein. „Das Einstudiren und Dirigiren jener leichtgelenkigen französischen Modeopern machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigirpult aus links und rechts das Zeug loslassen durfte," schreibt er selbst über seine damalige Wirksamkeit. Die Berührung mit der piquanten Welt hinter den Coulissen entsprach seiner Stimmung und Zerstreuungslust. Componirt wurde unter

diesen Verhältnissen wenig. Nur ein Neujahrsfestspiel und eine Columbus-Ouvertüre kamen außer der erwähnten Oper: „Das Liebesverbot" in Magdeburg zur Reife. Im Frühjahr 1836 ward dieselbe beendet und unmittelbar darauf, nach nur zehntägiger Vorbereitung, am 29. März, eine Aufführung durchgesetzt, ohne daß das hastig einstudirte und mangelhaft dargestellte Werk irgend welchen Eindruck zu üben vermochte. Eine zweite Vorstellung kam nicht zu Stande. Tags darauf schon löste sich, in Folge Zahlungsunfähigkeit des Directors, die Magdeburger Schauspielergesellschaft auf, und Wagner trat, nachdem er lange vergeblich auf Annahme seiner Oper in Leipzig und Berlin gehofft hatte, im Januar 1837 die Musikdirectorstelle am Theater zu Königsberg an. Noch in Magdeburg hatte er sich mit Minna Planer, einer schönen jungen Schauspielerin, verlobt und am 24. November 1836 in Königsberg, wie er selbst sagt, unter den mißlichsten Verhältnissen, in „heftigem Eigensinn eine übereilte Ehe" geschlossen. „Unter dem widerlichen Eindruck einer besitzlosen Häuslichkeit quälte er sich und andere und gerieth so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zu Grunde zu richten." Das Jahr, das Wagner in Königsberg zubrachte, ging unter Sorgen kleinlichster Art, im steten Kampf mit materieller Noth für seine Kunst verloren. Eine Ouvertüre „Rule Britannia", der in Riga noch eine „Polonia" folgte, ist uns als einziges künstlerisches Ergebniß jener Zeit verblieben. Uebrigens setzte der Bankerott der Theaterdirection seiner Thätigkeit schon nach Jahresfrist ein Ziel.

In der heißempfindenden Seele Wagner's entwickelte sich inzwischen bis zur verzehrenden Sehnsucht der Drang, „aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen"; der Mensch und der Künstler in

ihm seufzten nach Erlösung. Voll des brennenden Verlangens, sich dem kleinen deutschen Theaterleben zu entziehen und einen weiteren Wirkungskreis für sein Schaffen zu gewinnen, richtete er sein Auge auf Paris. Ein nach Heinrich König's Roman „Die hohe Braut" bearbeiteter Entwurf zu einer großen fünfactigen Oper sollte, an Scribe geschickt, ihm den Weg dahin bahnen; doch blieb jene Sendung ohne jeglichen Erfolg. Da führte ein kurzer Aufenthalt in Dresden im Sommer 1837 ihm eine schon früher gehegte Lieblingsidee zurück, den Helden des Bulwer'schen Romans „Rienzi" zu einem Opernhelden umzugestalten, und inmitten des Jammers seines häuslichen Lebens erfüllte ihn die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses mit Begeisterung. Doch erst nachdem er im Herbst 1837 die Stelle eines ersten Musikdirectors bei dem unter Holtei's Leitung neueröffneten Theater zu Riga angetreten und für dortige Zwecke das Project einer komischen Oper („Die glückliche Bärenfamilie" nach 1001 Nacht) entworfen und wieder verworfen hatte, ward „Rienzi" ernstlich in Angriff genommen. Wagner bekennt, auch bei Verfertigung dieses Textes im Wesentlichen noch an nichts anderes, als an ein „wirkungsvolles Opernbuch" gedacht zu haben. Die Eindrücke der heroischen Oper Spontini's, des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der „großen Oper" Auber's, Meyerbeer's und Halévy's forderten ihn zur Nacheiferung auf. „Die „große Oper", mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit", stand vor ihm, und „sie nicht blos nachzuahmen, sondern mit rückhaltsloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen zu überbieten", erstrebte sein künstlerischer Ehrgeiz. Auf Sprache und Vers wurde noch keine übergroße Sorgfalt verwandt; „Duette und Terzette,

fünf glänzende Finales fanden sich von selbst“ im Anschluß an die hergebrachten Formen. „Meine künstlerische Individualität“, sagt er, „war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen.“ Nichtsdestoweniger erklärte Meyerbeer später das Textbuch des „Rienzi“ für die beste aller ihm bekannten Operndichtungen und bestellte sich bei Scribe ein ähnliches, als welches ihm dieser nachmals den „Propheten“ lieferte. —

Ohne bestimmte Aussicht, sein Werk auf irgend einer Bühne zur Aufführung zu bringen, ja mit dem Vorsatz, es von vornherein für die engen Rigaer Verhältnisse unmöglich zu machen, hatte Wagner dasselbe im Sommer 1838 begonnen. Mit immer tieferem Ekel erfüllte ihn das ihn umgebende Komödiantenthum. Das Bedürfniß, mit seinen bisherigen Verhältnissen vollkommen zu brechen, ward in ihm übermächtig. Seit Jahren schon lockte ihn Paris, das damalige Centrum aller geistigen Bewegung. Obwol ganz mittel- und aussichtslos, bestieg er, schnell entschlossen, mit seiner Frau und seinem Neufundländer Hunde — eine ausgesprochene Thier- und Naturliebe charakterisirte Wagner zeitlebens — ein Segelschiff, um über London nach Paris zu reisen.

Vier Wochen fast dauerte die an Unfällen und Abenteuern reiche Seefahrt. Stürme verfolgen sie und verschlagen sie in einen norwegischen Hafen. Bei der Durchfahrt durch die Scheeren taucht ein den Künstler schon früher zur Theilnahme stimmendes Bild: der „fliegende Holländer“, mit erneuter Macht aus seiner aufgeregten Phantasie empor. „An meiner eigenen Lage“ — sagt Wagner — „gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetreibe Physiognomie und Farbe.“

Das erste Werk, welches das volle Gepräge seiner künstlerischen Eigenart trägt, wird während jener stürmereichen Fahrt von ihm empfangen.

In London angekommen, gönnt er sich nur kurze Ruhe. Er besucht keins der berühmten Theater; nur die Stadt selbst und die Parlamentshäuser interessiren ihn. Einen längeren Aufenthalt nimmt er in Boulogne sur mer. Dort begegnet er Meyerbeer, dem er seinen „Rienzi" vorlegt, und von dessen Empfehlungen begleitet er im September 1839 in Paris eintrifft.

Er sieht sich bei seinem Eintritt in die Weltstadt einzig und allein auf dieselben angewiesen. Bleibt doch die Bekanntschaft mit seinen übrigen Kunstgenossen Berlioz, Halévy, Habeneck, selbst mit dem ihm später so innig befreundeten Liszt auf der Oberfläche; „denn kein Musiker hat dort für den andern Zeit." Gelehrte und Maler, auch Heinrich Heine bilden vorzugsweise seinen Umgang. Der Einfluß Meyerbeer's bahnt ihm unter andern den Weg zum Theater de la Renaissance. Seine Oper „Das Liebesverbot" wird hier zur Aufführung angenommen, ein neuer französischer Text dazu geschaffen, und alles verspricht den günstigsten Erfolg, als der plötzliche Bankerott des Theaters alle Hoffnungen Wagner's wieder vernichtet. Auch der Versuch, durch Composition französischer Romanzen („Mignonne", „Dors mon enfant", „Attente", Heine's „beide Grenadiere") in die Salonwelt einzudringen, mißlingt. Zwar setzt ihn Meyerbeer mit dem Director der großen Oper, Leon Pillet, in Verbindung, und man spricht schon von einem Auftrag, der ihm für Frankreichs erste Opernbühne anvertraut werden soll. Er reicht das schnell entworfene Textbuch zum „fliegenden Holländer" auch bereits dem Director ein; doch dieser zieht vor, es ihm für 500 Francs abzukaufen, die

Composition dagegen einem unbedeutenden Musiker, Dietzsch, zu übertragen, dessen Machwerk erfolglos debütirte und verschwand. In der Verzweiflung bewarb der in all seinem Hoffen Betrogene sich endlich um eine Chordirigentenstelle im Théâtre des Variétés. Aber auch sie blieb ihm versagt — da man aus einer von ihm gelieferten „Probecomposition" den Schluß zog, „daß er nichts von Musik verstehe".

So mußte der Hartbedrängte, der oft selbst am täglichen Brode Mangel litt, es in der That als eine „Erlösung" betrachten, als sich ihm mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus beliebten Opern für alle möglichen Instrumente, selbst für Cornet à piston ein kümmerlicher Verdienst bot. Die karg zugemessene freie Zeit, die ihm diese musikalische Tagelöhnerarbeit übrig ließ, verwendete er, nachdem er mit der ursprünglich als erster Satz einer Faust-Symphonie intentionirten „Faust-Ouvertüre" das weitaus genialste und eigenthümlichste seiner bisherigen Werke geschaffen hatte, auf seinen „Rienzi". Im November 1840 war derselbe vollendet. Die Idee, ihn in Paris zur Aufführung zu bringen, hatte er inzwischen längst aufgegeben. Die Kunstzustände daselbst hatten — mit einziger Ausnahme der Conservatoire-Concerte — seinen Erwartungen nur wenig entsprochen. Aller Glanz der äußeren Erscheinung täuschte ihn nicht über das Seichte, Inhaltlose. Er richtete vielmehr sein Augenmerk auf ein deutsches Hoftheater und entschied sich für Dresden, wo er in Tichatschek und der von ihm begeistert verehrten Schröder-Devrient die geeignetsten Kräfte vereint wußte, und dahin er denn auch die Partitur unverzüglich sandte.

Nach Beendigung des „Rienzi" und bei fortwährender Beschäftigung mit „musikhändlerischer Lohnarbeit" gerieth Wagner auf einen neuen Ausweg, seinem gepreßten Innern Luft zu

machen. „Mit der Faust-Ouvertüre" — so schreibt er — „hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des „Rienzi", suchte ich die Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Oeffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte." „Das Gefühl der Nothwendigkeit seiner Empörung" machte Wagner zunächst zum Schriftsteller. Der Verleger der „Gazette musicale", Schlesinger, bestellte neben den erwähnten Melodienarrangements auch Journalartikel. Ihm galt beides gleich — dem ausführenden Künstler nicht. Hatte er die eine Arbeit als tiefste Demüthigung empfunden, so ergriff er diese andere, um sich für die erlittene Demüthigung zu rächen. Auf diese Weise entstanden die Aufsätze: „Ueber deutsche Musik", „Virtuosenthum", „Ueber die Ouvertüre", „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", „Das Ende eines Musikers in Paris" (Ges. Schriften Bd. 1), welcher letztere seine eigene Leidensgeschichte schilderte. „Die Verzweiflung war die Muse derselben;" — das Publikum amüsirten sie nur; doch trugen sie wenigstens dazu bei, ihren Autor, der auch für deutsche Blätter: für Lewald's „Europa", Laube's „Zeitung für die elegante Welt" u. a. thätig war, bekannt zu machen. Auch eine Beethoven-Biographie plante er damals vorübergehend, wie ein unlängst veröffentlichter Brief vom 5. Mai 1841 an Theodor Hell verrieth.

Für alle Ironie, allen bitteren Sarkasmus, der seine Seele erfüllte, hatte Wagner in seinen literarischen Ergüssen Ausfluß gesucht; nun trieb es ihn zu neuen künstlerischen Thaten. Und die Tonkunst ward sein „guter Engel". „Sie bewahrte mich als Künstler" — sagt er selbst — „ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe. Nur wer das Bedürfniß der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfniß in anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnißvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfniß auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfniß thätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Aerger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat."

Eine Dichtung der Liebe auch ist der „fliegende Holländer". Ein uralter Zug des menschlichen Wesens, der uns schon in der „Odyssee", in der Geschichte vom Ahasver entgegentritt, liegt in diesem mittelalterlichen Mythos mit ergreifender Gewalt ausgesprochen: die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Die Erlösung aber bringt dem Ruhelosen das Weib, das sich aus Liebe opfert. Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und Liszt fügt hinzu: „Wenn man auf die Grundlage der Wagner'schen Fictionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisirung des Cultus jenes „Ewig Weiblichen" in allen seinen Formen nennen, mit welchem Goethe,

wie mit einem Schlußstein, den gigantischen Bau seines Faust endete."

Mit dem „fliegenden Holländer" hatte Wagner die erste Volkssage künstlerisch gestaltet; hier zuerst trat er, die Bahn der historischen, sogenannten „großen Oper" und eines Textverfertigers im herkömmlichen Sinn verlassend, als Dichter auf. Der Glanz des Pariser Ideals war vor ihm erblichen. Vom blosen „musikalischen Theaterstück", wie es der „Rienzi" repräsentirt, war er zur Idee und Ausführung eines wahrhaft deutschen musikalisch-dramatischen Kunstwerks fortgeschritten. Von nun an war er in Bezug auf alle seine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward er wieder Musiker. In der Vereinigung dieser zwiefachen Fähigkeit liegt die Größe und Eigenartigkeit Wagner's begründet. Mag er sich, wie Brendel sagt, „als specifischer Musiker nicht mit Mozart, als Dichter nicht mit Goethe messen können," die Verbindung des Dichters und Musikers in ihm, sein Auftreten als „Dichtercomponist" stempelt ihn zu einer in ihrer Art einzigen Erscheinung. Dabei leitete ihn nicht Reflexion; zwingende, nicht bewußte, aber empfundene Nothwendigkeit vielmehr, so erzählt er, führte ihn auf den neuen Weg.

Im Frühjahr 1841 hatte er sich von Paris nach Meudon auf das Land zurückgezogen. Dort wollte er die musikalische Ausführung seiner Dichtung in Angriff nehmen. Aber nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens fürchtete er mit innerster Seelenangst die Entdeckung machen zu müssen, daß seine tonkünstlerische Schöpferkraft versiegt sei. Mit dem Matrosenchor und Spinnerliede begann er zuerst; es ging im Fluge von statten, und laut auf jauchzte er vor Freude bei der Wahrnehmung, „daß er noch Musiker sei."

Binnen sieben Wochen war die ganze Oper beendet. Nach Verlauf dieser Zeit überhäuften ihn wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate währte es, bevor er die nöthige Muße fand, die Ouvertüre, die er fast fertig im Kopfe mit sich herumtrug, auf das Papier zu werfen. Auf das Titelblatt der Original-Partitur der am 13. September 1841 vollendeten Oper schrieb er die bezeichnenden Worte: „In Noth und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W.“

Eine schnelle Aufführung des neuen Werkes in Deutschland lag ihm nun vor allem am Herzen. Von München und Leipzig erhielt er abschlägigen Bescheid: „die Oper eigne sich nicht für Deutschland“, beschied ihn „Intendanten-Weisheit“ an ersterem Ort. „Ich Thor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland“, rief er aus, „da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen im Stande sind!“ Der Vermittelung Meyerbeer's inzwischen gelang es, die Annahme am Berliner Hoftheater zu bewirken. Da auch die Aufführung des „Rienzi“ von Seiten der Dresdner Bühne, in Folge der lebhaften Fürsprache des Chordirector Fischer, Tichatschek's und der Schröder-Devrient, zugesichert worden war, die Pariser Weltluft Wagner aber „mit immer eisigerer Kälte anwehte,“ rüstete er sich im Frühjahr 1842 zur Heimkehr. Das Gefühl der Heimatlosigkeit in dem fremden Lande erweckte in ihm die Sehnsucht nach dem Vaterland. Mit all' seinem Dichten und Trachten war er schon ganz nur in Deutschland — da fiel ihm das deutsche Volksbuch vom „Tannhäuser“ in die Hände, das, als geeigneter Opernstoff, schon Carl Maria von Weber's Interesse einst erweckt hatte. Auf das heftigste ergriff ihn sogleich diese wunderbare Gestalt der Volksdichtung; die Verbindung derselben mit dem „Sängerkrieg“ veranlaßte ihn zu dem Studium des mittelhochdeutschen

Gedichtes dieses Namens, und jenes wiederum führte ihn weiter zu „Lohengrin". Mit Begeisterung schöpfte er nun aus dem frischen Born der deutschen Heldensage, und mit einem Schlage war ihm eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. „Die Sage", schreibt er selbst, „in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihm eigenthümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. — Durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. — Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen."

Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalt verließ Wagner, neunundzwanzig Jahre alt, am 7. April 1842 Paris. Zum ersten Mal sah er den Rhein. „Mit hellen Thränen," sagt er, „schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Er reiste direct nach Dresden. Der Weg dahin führte ihn an der Wartburg vorüber. „Wie unsäglich heimisch und anregend" — so hören wir ihn — „wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich, bereits verfolgt, von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat und nun, als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte!"

In Dresden angekommen, betrieb er sofort die Aufführung seines „Rienzi". Vor Beginn der Proben noch ward, während

eines Sommerausfluges nach Teplitz, der vollständige scenische Entwurf des „Tannhäuser" verfaßt, dem bald auch die Ausarbeitung eines andern Opernentwurfs: „Die hohe Braut"*) für Wagner's nachmaligen Collegen Reißiger folgte. Was läßt sich dem Wohlgefühl des Künstlers vergleichen, der nach langem Ringen in kleinlichsten Verhältnissen, nach härtesten Entbehrungen und Kämpfen sich endlich in eine anerkennende fördernde Umgebung versetzt, von Künstlern umringt sah, die ihm und seinem Werke warme Theilnahme, ja Begeisterung entgegenbrachten? Und die Begeisterung der Ausführenden theilte sich dem Publikum mit, als „Rienzi" am 20. October 1842 seine Bühnenlaufbahn begann. Völlig berauschend wirkte der jugendliche, heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf die Hörer; dazu der Reichthum der Ausstattung, die vollendete Leistung Tichatschek's, des Trägers der Hauptrolle; genug der Erfolg war, obwol die Aufführung sechs Stunden währte, ein äußerst glänzender. Der Componist war der Held des Tages in der sächsischen Residenz; wie mit einem Schlag verbreitete sich sein Name durch ganz Deutschland. Er, der Verlassene, Heimatlose, sah sich plötzlich inmitten eines Publikums, das seinem innersten Wesen Verständniß entgegenzutragen schien, sah sich geliebt und bewundert und — er selber kaum wußte wie ihm geschah — zum Kapellmeister der königlich sächsischen Hofkapelle ernannt.

Nichtsdestoweniger zauderte er mit Annahme der ehrenvollen Stellung. Seine Abneigung gegen das Bühnenleben mit seiner oberflächlichen Scheinkunst, der gebieterische Drang in ihm, ungehindert dem eigenen Schaffen zu leben, sträubten

---

*) Derselbe ist später von Kittl in Prag componirt und unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza" aufgeführt worden.

sich gegen die neue Fessel. Dagegen lockte ihn die Sicherheit der Stellung, die Gelegenheit, für die Kunst Ersprießliches zu wirken — kurz, er ward im Februar 1843 „froh und freudig" Kapellmeister des Königs von Sachsen, der Nachfolger seines schwärmerisch von ihm verehrten Vorbildes Carl Maria von Weber.

Leider nur währte sein Wohlgefühl nicht lange.

Unmittelbar nach dem sensationellen Erfolge des „Rienzi" begann man am Hoftheater auch mit Einstudiren des „fliegenden Holländer", und bereits am 2. Januar 1843 ging derselbe, obgleich ein wenig eilfertig und mit nicht genügender Sorgfalt vorbereitet, in Scene. Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache. Nur die Schröder-Devrient riß mit ihrer genialen Wiedergabe der Senta zu lebhafter Begeisterung hin und rettete die Oper vor völligem Unverständnisse der Zuhörerschaft. Im Uebrigen fühlte sich die letztere in ihren Voraussetzungen getäuscht. Etwas dem „Rienzi" Aehnliches hatte sie erwartet und fand nun etwas demselben geradewegs Entgegengesetztes. Statt des üppigen Pompes äußerer Mittel fand man ein tiefergreifendes Seelengemälde, statt des strahlenden südlichen Colorits ein düsteres nordisches Stimmungsbild, statt des gewohnten Glanzes der Massenwirkung einige wenige ernste Gestalten, die sich, zu Charakteren verdichtet, aus dem Halbdunkel einer mysteriösen Beleuchtung abhoben; statt der üblichen Reihe im buntem Wechsel aufeinander folgender Gesangstücke erweiterte, in engem Zusammenhang mit dem Inhalt stehende Formen. Statt an die Sinne wandte sich dies poetische Werk an das Gemüth; es wollte empfunden und — wie alle nachfolgenden Schöpfungen Wagner's — mit Hingebung empfangen, nicht nur gehört und gesehen sein.

In all diesen Beziehungen steht der „fliegende Holländer"

dem „Rienzi" und den Erscheinungen der großen Oper überhaupt als ein Neues, Ungewohntes gegenüber. Dennoch erhebt er sich noch nicht auf völlig neuem Boden, bezeichnet er erst den Beginn der von Wagner eingeschlagenen neuen Bahn. Noch ist der in seiner Entwickelung begriffene Stil des Meisters nicht durchaus frei geworden vom Bann der überlieferten Formen; nur allmälig beginnt sich der Componist denselben zu entziehen, sie noch nicht systematisch verwerfend, wie er später gethan. Wohl kommt die ihm eigenthümliche Kraft der Charakteristik der Stimmung und Tonmalerei schon hier zu voller Geltung; mit unerhört naturalistischer Gewalt reden die Instrumente, und in harmonischer Beziehung zeigt er sich schon als der kühne Chromatiker von später. Auch bedient er sich hier bereits zur Charakterisirung hervortretender Personen und Situationen der sogenannten Leitmotive, d. i. kurzer melodischer Phrasen, welche wiederkehren so oft die betreffenden Personen oder Vorgänge vorgeführt oder berührt werden. Die musikalische Conception aber ist noch nicht so markig, der Faden der dramatischen Handlung weniger fest geknüpft, als in seinen späteren Werken. Viel stärker findet sich schon im „Tannhäuser" die Handlung aus ihren inneren Motiven entwickelt. Der Verlauf des Ganzen ist im „Holländer" mehr balladenmäßig als eigentlich dramatisch; scenisch wirksame Situationen, dramatische Motive erscheinen nur sparsam in Anwendung gebracht. Wir sehen Wagner erst instinktiv die Form ergreifen, die er später bewußt gestaltet und deren Theorie und Praxis er mit der ihm eigenen Ueberzeugungsgewalt festgestellt hat. Denn nicht willkürlich, nicht mit bewußter Absichtlichkeit, ward Wagner zum Reformator. Er folgte nur der inneren Nöthigung. Schritt für Schritt ging er weiter auf dem Weg, den sein Genius ihn gehen hieß. Ein durch-

dringender Scharfblick für das dramatisch Wirksame und Gesetzmäßige, eine geniale Hand im Erfassen und Anordnen des Stoffes bei hervorragendem dichterischen Talent kamen dem Musiker in ihm als mächtige Bundesgenossen zu Hülfe und führten ihn naturgemäß und mit geschichtlicher Nothwendigkeit dahin, der in der ganzen Nach-Beethoven'schen Musikepoche sich aussprechenden poetisirenden Richtung auf dramatischem Gebiet energischsten Ausdruck zu geben und das seit Entstehung der Oper angestrebte Ideal der modernen Wiedergeburt der classischen Tragödie im Geiste unsrer Musik zu verwirklichen.

„Meine Richtung" — sprach er sich 1849 brieflich aus*) — „habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Ueberzeugung des unerschöpflichsten Reichthums der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama will. Ich sage will, um mein Streben zugleich mit anzudeuten; ob ich es kann, das vermag ich allerdings nicht zu beurtheilen, und wenn ich mich irre, kann dies nur in Folge meiner schwachen Befähigung, nicht aber meines richtigen Willens sein."

Im „Holländer" zuerst sehen wir Wagner, wie erwähnt, seine Doppelbegabung als Dichtercomponist bezeugen. Der musikalische Geist vermählt sich nicht allein in ebenbürtiger Ehe dem dichterischen, eine leidige Mesalliance zwischen Wort- und Tondichtung vermeidend, wie sie die meisten älteren Opern darbieten; die Musik geht, wie Louis Köhler sagt, bei Wagner „aus dem tiefen Naturgrund selbst hervor, wo Poesie- und Musik-Stoff Eins" sind." Eben hierin, in der Verbindung einer enormen elementaren Naturkraft mit der entsprechenden künstlerischen Gestaltungskraft, beruht die Macht des unwider-

*) An Freiherr v. Biedenfeld in Weimar.

stehlichen Eindruckes seiner Schöpfungen und ihre über alle musikalisch-dramatischen Hervorbringungen seit Beethoven und Weber riesengroß hervorragende Bedeutung. Wagner selbst legt auf die Dichtung seiner Werke nicht minderen Werth als auf die Partitur und umgekehrt. Nur als Ganzes und zwar von der Bühne herab wirksam, will er dieselben beurtheilt wissen. Ein Anspruch, dem nachzukommen sich freilich selbst seine Freunde nur allmälig gewöhnten, den aber die ihm feindliche Kritik dreist ignorirte, indem sie aus mancherlei, namentlich sprachlichen Eigenthümlichkeiten seiner Operngedichte begierig Angriffswaffen gegen ihn schmiedete.

Noch ein neues größeres Werk des Meisters brachte das Jahr 1843, gelegentlich des sächsischen Männergesangfestes im Juli zur Aufführung: die für Männerstimmen und Orchester componirte biblische Scene „Das Liebesmahl der Apostel". Auch dies Wagner'sche Unicum in der Männergesang-Literatur, das das Princip der Sprachmelodie schon deutlich hervortreten läßt und in dem „Liebesmahl" und den „Stimmen aus der Höhe" die ersten Keime zu dem vierzig Jahre später vollendeten „Parsifal" aufweist, mußte lange auf Anerkennung und Beachtung warten, obwol es bei seiner ersten Aufführung in der Frauenkirche mit einem Chor von 1200 Sängern und einem Orchester von 100 Instrumenten, nach Wagner's Worten, „alles hinriß". Nebenher entstanden um diese Zeit noch mehrere Gelegenheitscompositionen, die des Künstlers Amt als sächsischer Hofkapellmeister ihm abforderte. Zwei andere: einen Trauermarsch über Motive aus „Euryanthe" und einen Grabgesang, widmete er dem Gedächtniß Carl Maria von Weber's, als dessen Asche nach ihrer Ueberführung von London nach Dresden daselbst im December 1844 feierlich empfangen und beigesetzt wurde.

Auf rasche Verbreitung seiner Opern auf den deutschen Bühnen hoffte Wagner inzwischen vergebens. Von allen Seiten wurden ihm seine Partituren, oft sogar uneröffnet, zurückgesandt. Nur in Hamburg erlebte der „Rienzi“ eine ziemlich resultatlose Aufführung. Nur in Cassel und Berlin ging endlich auch der „fliegende Holländer“ in Scene, und zwar an ersterem Orte dank der Bemühung Spohr's, des einzigen deutschen Kapellmeisters, der den jungen Tondichter mit Liebe aufnahm und ihm in einem Briefe seine volle Sympathie kundthat, diese einfach durch die Freude erklärend, einem Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei. In Berlin war die Aufnahme der Oper eine günstige; dennoch verschwand sie sehr bald wieder vom Repertoire; vielleicht weil sie, wie der Componist meint, von zu bestimmter individueller Stimmung war, um dem großen Publikum bequem und sympathisch zu sein. Hohe Genugthuung gewährte ihm dagegen wenigstens die Wahrnehmung, welch' tiefen Eindruck sein Werk auf einzelne ausgeübt hatte; in ihr erkannte er eine Aufforderung zum Weiterverfolgen der von ihm eingeschlagenen eigenthümlichen Richtung. Von der unmittelbaren Wirkung auf das Publikum, mit dem er bereits in seiner ersten eigensten That, dem „Holländer“, den Zusammenhang verloren hatte, sah er fortan völlig ab, einzig nur die Gestaltung eines Kunstwerks nach dem ihm aufgegangenen Ideal erstrebend. Indem er sich der Rücksichten auf die traditionelle Oper mehr und mehr entschlug, ergab sich ihm von selbst der neue Stil, und so gelangte denn zuerst in dem im Winter von 1844—45 vollendeten „Tannhäuser“ seine ureigene Künstlernatur zum Durchbruch. „Mit diesem Werk schrieb ich mir mein Todesurtheil,“ sagt er selbst; „vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben

hoffen." In so verzehrender Weise war sein ganzes Wesen bei dieser neuen Schöpfung thätig, daß er sich häufig von der quälenden Angst befallen fühlte, ein schneller Tod könne ihn an der Vollendung hindern. Bei Aufzeichnung der letzten Note fühlte er sich froh, als ob er einer Lebensgefahr entronnen wäre.

Nach beendigter Arbeit suchte er in Marienbad Erholung. Hier überkam ihn bald eine so leichte und fröhliche Stimmung, daß er die Idee zu einer komischen Oper faßte, die, wie das Satirspiel bei den Athenern an die Tragödie, sich als beziehungsvolles Satirspiel an den „Sängerkrieg auf der Wartburg" anschließen konnte. Der Entwurf zu den „Meistersingern von Nürnberg" entstand. Unmittelbar darauf ward während desselben kurzen Badeaufenthaltes auch die poetische Skizze zu „Lohengrin" entworfen, wie ja immer mehrere Pläne gleichzeitig in dem rastlos thätigen Geiste reiften.

Am 19. October 1845 hörte Dresden den „Tannhäuser" zum ersten Male. Er ging mit der Schröder-Devrient (Venus), Johanna Wagner (Elisabeth), Tichatschek (Tannhäuser), Mitterwurzer (Wolfram) glanzvoll in Scene. Nichtsdestoweniger verließ das Publikum „verwirrt und unbefriedigt" die erste Vorstellung.

„Die philisterhafte Dresdener Kritik" — berichtet Richard Pohl, einer der ältesten und treuesten Anhänger Wagner's, in seiner nach des Meisters Tod veröffentlichten, hier mannigfach benutzten Brochüre*) — „leistete ihr Möglichstes, um das Publikum, anstatt zu orientiren, noch mehr zu verwirren; auch der Chef des Theaters, Geheimrath von Lüttichau, ermangelte nicht, seinen Kapellmeister zu bedeuten, daß Weber es doch

*) R. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1883.

viel besser verstanden habe, seine Opern „befriedigend“ zu schließen, während hier das Publikum unbefriedigt entlassen werde. Vom Verständniß des dichterischen Werthes, des ethischen Gehaltes keine Spur; vom Verständniß des neuen musikalischen Stils natürlich noch weniger. Selbst die von Wagner so hoch verehrte Schröder-Devrient soll nach der ersten Aufführung gesagt haben: „Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug. Man kann's ja kaum singen!“ Die Kritik fand daß Wagner keine Melodie und keine Form habe; an der Handlung fand sie ebensoviel zu tadeln wie an der Musik.“ An die hervorragendsten Momente: den Sängerkrieg mit dem großen zweiten Finale und die als „das nichtssagende Recitativ Tannhäuser's“ abgefertigte große Erzählung im dritten Act, die beide auf Wagner's ganze weitere Entwicklung schon deutlich hinweisen, heftete sich der lebendigste Widerspruch. Mit dem über die Oper hinaus zum Drama strebenden Ganzen, das statt des Sängers den Darsteller, statt des specifisch musikalischen das dramatische Element in den Vordergrund stellte und mit dem leidenschaftlichen Charakter seiner Tonsprache zur in sich beruhigten Schönheit, die man bisher in der Oper zu finden gewöhnt war, in scharfen Gegensatz trat, wußte keiner etwas anzufangen.*)

---

*) Dies galt keineswegs nur von der Dresdner Kritik, anderwärts wiederholte sich nachmals überall dasselbe Lied. „Schöpferisches Genie muß man ihm absprechen“, schrieb der Mozart-Biograph Otto Jahn nach der dritten Leipziger Aufführung des „Tannhäuser“ in den „Grenzboten“, und Moritz Hauptmann's gewichtige Stimme nannte die Ouvertüre „ein ganz verunglücktes, ungeschickt concipirtes Werk“. In Wien lehnte eine Musikzeitung den „Tannhäuser“ 1858 mit den Worten ab: „Die Musik ist nicht geeignet, ein Wiener Publikum zu begeistern.“

Das war das erste, sich gleicherweise bei allen späteren Schöpfungen des Meisters erneuende Debüt des „Tannhäuser", der heute auf ungezählten deutschen und außerdeutschen Bühnen längst zum eisernen Repertoire-Bestand gehört.

„Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit übermannte mich", bekennt Wagner nach der ersten Aufführung dieses seines Werkes. „Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich nach innen. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Theilnahme zu gewinnen — wenn ihm das Verständniß meiner künstlerischen Absichten erschlossen würde. Bis dahin mußte ich mir wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet und von dieser verstanden zu werden vermeint."

Der, dank der Bemühung der Direction und der Darsteller, sich allmälig steigernde Erfolg des „Tannhäuser" täuschte ihn nicht mehr; die Unmöglichkeit, dem letzteren einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat ihm hell entgegen, und hiermit erkannte er zugleich den gänzlichen Verfall seiner äußeren Lage. Fast nur um sich vor diesem Verfall zu retten, that er noch Schritte für die Aufführung dieser Oper und richtete sein Augenmerk namentlich auf Berlin. Der Intendant des Theaters aber wies dieselbe als zu „episch" gehalten zurück, und auf die Bitte, dem König sein Werk widmen zu dürfen, erhielt er den Bescheid, er möchte, da der König nur Werke annähme, die er kenne, die Oper aber in der Hauptstadt nicht aufführbar sei, einiges daraus für Militärmusik arrangiren, damit es auf der Wachtparade gespielt werden könne.

„Tiefer" — bekennt Wagner, — „konnte ich wol nicht

gedemüthigt und bestimmter zur Erkenntniß meiner Stellung gebracht werden! Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existiren." Inmitten dieses Einsamkeitsbewußtseins, ja durch dasselbe genährt, drängte ihn gleichwol ein leidenschaftliches Bedürfniß zur Mittheilung, selbst ohne alle Aussicht auf wirkliche Ermöglichung derselben. Er griff zu „Lohengrin", in innerster Wahlverwandtschaft mit dem Stoffe. Als „das unabwendbare natürliche Product seines Daseins, seiner Leidenschaften, Freuden und Schmerzen", drängte sich derselbe, wie früher der „Holländer" und „Tannhäuser", seinem Geiste auf.

„Das Tragische in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart" — so sagt er — „gleicht der Situation, die im Stoffe des „Lohengrin" von mir ihre künstlerische Gestalt erhielt. Das nothwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden, und die durch das moderne Kunstleben bedingte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mittheilen zu dürfen: dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach."

So schrieb Wagner seinen „Lohengrin" mit seinem Herzblut, unter heiß ihm entströmenden Thränen. Und er gab der Welt mit ihm nicht nur eins ihrer weihevollsten Tongedichte, sondern zugleich das populärste seiner Werke. Seinem

Ideal schritt er damit um mehrere wesentliche Schritte weiter entgegen. Nur nach treuester Aussprache des Darzustellenden, nach höchster Deutlichkeit des Ausdrucks ringend, gab er die geschlossenen Formen im Einzelgesang hier bereits vollständig auf. Consequent führt er das Princip der Leitmotive durch, und ein blühendes instrumentales Leben macht er zum Träger des declamatorischen Stils. Liszt bezeichnet in seiner epochemachenden Schrift „Lohengrin und Tannhäuser"*) als Hauptcharakter der Musik dieser Oper die hohe Einheit der Conception und des Stils. „Alles verbindet, verkettet und steigert sich; alles ist mit dem Sujet auf's engste verwachsen und könnte nicht von demselben getrennt werden. Jeder Progression der Harmonie geht ein entsprechender Gedanke vorher oder folgt ihr. Man kann von diesem großen Werke sagen, daß es die durchdachteste aller Inspirationen ist."

Während Wagner an der Ausführung des „Lohengrin" arbeitete (die Dichtung wurde im Winter 1845—46, die Composition bis März 1848 vollendet), auch seine Verdienste um das durch mustergültige Opern- und Concertaufführungen durch ihn geförderte Dresdner Musikleben weiterhin durch eine jetzt allgemein benutzte Bearbeitung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis", wie durch Einführung der Beethoven'schen neunten Symphonie vermehrte — welche letztere er mit einem genial geschriebenen Programm begleitete — trat seine äußere Lebensstellung in immer lebhafteren Zwiespalt zu seiner inneren Stimmung. Den Dresdner Verhältnissen mehr und mehr entfremdend, durch die Nichtannahme seines „Lohengrin" seitens der Intendanz gereizt, zog er sich in immer

---

*) Liszt, Ges. Schriften. Bd. III. 2. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1881.

größere Einsamkeit zurück und lebte fast nur noch mit einem einzigen Freunde — Röckel — in innigem Umgang. „Ein widerliches Band" nur fesselte ihn noch an die bestehenden öffentlichen Kunstzustände: die Verpflichtung, auf möglichsten Gewinn aus seinen Arbeiten bedacht zu sein, um der bedrängten materiellen Lage aufzuhelfen, in die ihn die Herausgabe seiner Werke auf eigene Kosten gestürzt hatte. Seinen für ihn längst abgethanen „Rienzi" brachte er endlich in Berlin zur Aufführung. Doch die böswillige Verbreitung einer Aeußerung des Componisten, die ihn als eine „künstlerische Jugendsünde" bezeichnet hatte, beraubte ihn von vornherein des Erfolges. Gerade das augenscheinlich am meisten auf Popularität angelegte und in Dresden in der That im Umsehen populär gewordene Werk machte seltsamer Weise erst später als „Tannhäuser" und „Lohengrin", ja erst mit deren Hülfe, seinen Bühnenweg. Tief deprimirt kehrte Wagner nach dem mißlungenen Versuch von Berlin zurück. Da traf ihn im Februar 1848 noch zu alledem der Verlust seiner Mutter, mit der ihn — wie ein von Ferdinand Avenarius veröffentlichter, den Menschen Wagner auf's schönste charakterisirender Brief*) bezeugt — das liebevollste Verhältniß verband.

Nur Eins noch hielt ihn aufrecht: seine Kunst, die „für ihn eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war." Es ward ihm klar, daß er für die Bildung des künstlerischen Organs sorgen müsse, durch das er sich in seinem Sinne mittheilen konnte. Dies Organ war das Theater. Seine künstlerischen Absichten durch dasselbe in Dresden, wo er lebte und wirkte, verwirklicht zu sehen, erschien ihm von jetzt an

*) Deutsche Rundschau, 1883.

das nächste Erzielenswerthe. Hatten ihn allerlei trübe Erfahrungen während seiner sechsjährigen Thätigkeit am Dresdner Hoftheater bereits mit einer „hoffnungslosen Gleichgültigkeit" gegen dasselbe erfüllt, so wandte er sich ihm nun in der Absicht wieder zu, eine völlige Umgestaltung desselben herbeizuführen. Während er aber über die Möglichkeit einer gänzlichen Reform der Theaterverhältnisse nachsann, ergab sich ihm die Erkenntniß: „daß die herrschenden politischen und socialen Zustände keine anderen öffentlichen Kunstzustände aus sich bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen." Diese Erkenntniß war für seine ganze weitere Lebensentwickelung entscheidend: sie führte ihn der Revolution zu.

Nie hatte sich Wagner bisher mit Politik beschäftigt; vom rein künstlerischen Standpunkte aus gelangte er zu der Ueberzeugung, daß eine Revolution nothwendig, daß eine Reform der Kunst nicht ohne eine Reform der Gesellschaft möglich sei. Als die Revolution im Jahre 1848 wirklich ausbrach, hielt er sich anfangs von jeder Betheiligung an derselben fern. Er arbeitete einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters aus*), um, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervortreten zu können. „Es geschah dies jedoch in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen." Der Gang der politischen Ereignisse sollte ihn bald eines anderen belehren. Von Unwillen erfüllt über die Unklarheit der streitenden Parteien, trat er selbst in einer

*) Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters. Ges. Schriften, Bd. II.

Flugschrift gegen die politisch formelle Auffassung der Revolution und für die Nothwendigkeit auf, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich in's Auge gefaßt werde. An dem Erfolge dieses Schrittes inzwischen gewahrte er, daß den Politikern das Verständniß seines Standpunktes völlig abging, daß man an die Verwirklichung der Ideale des Künstlers nicht dachte. Enttäuscht kehrte er in seine frühere Einsamkeit zurück.

Ausschließlich gab er sich nun wieder dichterischen Entwürfen hin, und während die Welt um ihn in Gährung lag, kam er, sich in sich selbst versenkend, zum vollen Bewußtsein seiner künstlerischen Richtung. Zwei Stoffe bemächtigten sich gleichzeitig seiner Phantasie: „Siegfried", der Drachentödter, und „Friedrich der Rothbart". Wie schon zur Zeit, als er seinen „Tannhäuser" schrieb, ihn der Gedanke beschäftigt hatte, Manfred, den Hohenstaufensohn, zum Helden einer beabsichtigten, aber wieder aufgegebenen Oper: „Die Sarazenin" zu machen, so stellten sich ihm auch jetzt noch einmal und zum letzten Male Mythos und Geschichte gegenüber und drängten ihn zur Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama oder ein recitirendes Schauspiel schreiben solle. Seit seiner Rückkehr von Paris war das deutsche Alterthum sein Lieblingsstudium gewesen. Sich in den heimatlichen Sagenquell vertiefend, fand er den „jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft, als den der Deutsche seinen Siegfried kennt. Gleichzeitig aber auch suchte er diesen wahren Menschen in der Geschichte; traf jedoch hier nur Verhältnisse, die den Menschen bestimmen, anstatt von ihm bestimmt zu werden." Friedrich der Rothbart erschien ihm allerdings als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried, und in den Tagen der Bewegung mußte es ihm dünken als ob dieser

Stoff dem Verständniß des Volkes näher liege als jener. Schon war der Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Acten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte; doch wandte sich Wagner unbefriedigt wieder von demselben ab. Von der Masse des geschichtlichen Stoffes erdrückt, glaubte er daraus nicht nur das Ungeeignete desselben für das Drama, sondern die Untauglichkeit der Geschichte für die Kunst überhaupt — als mit dem Reichthum äußerer Ereignisse den Menschen nicht zur Erscheinung kommen lassend — folgern zu müssen. Die Consequenz dieser Ansicht führte ihn endlich weiter zu der Ueberzeugung, daß das gesprochene Schauspiel, das bisherige reine Literatur-Drama, als eine den Bedürfnissen der Zukunft ungenügende Form verschwinden, an seiner Stelle aber das „musikalische Drama" mit seinem universell menschlichen Gehalt erstehen werde.

Mit dieser neugewonnenen Anschauung — die, Wagner's eigenem Bekenntniß zufolge, unter dem Einfluß des Geistes der Musik in ihm entstand — kehrte er nun zu „Siegfried", zur Sagenwelt zurück. „Und damit" — ruft er aus — „hatte ich eine neue, die entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwickelung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Nothwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite."

Erscheint auf diese Weise die Wahl des dichterischen Stoffes bei Wagner durch den Musiker in ihm beeinflußt, so wirkt hier wiederum auch der Dichter in ihm auf den musikalischen Ausdruck, und zwar, wie er selbst bezeugt, in einem zweifachen Moment: in der dramatisch-musikalischen

Form überhaupt und in der Melodie insbesondere. Indem Wagner den Stoff allein zu dem die Form bestimmenden Factor erhob, schritt er allmälig in der Gestaltung desselben bis zur Aufhebung der überlieferten Opernform fort. Einzig die gefühlsverständliche Darstellung dieses Stoffes erstrebend, sucht er denselben dramatisch zu gestalten, befreit ihn von den herkömmlichen Zierrathen, gliedert ihn, statt wie bisher in einzelne Arien, Duette, Ensembles u. s. w., nur in die natürlich sich ergebenden Abschnitte der Scenen und Acte, die er wiederum in engen Zusammenhang untereinander stellt, und unterwirft mit einem Wort die musikalisch-dramatische Form den allgemeinen dramatischen Gesetzen. Sein Bühnenwerk ist ein in sich geschlossener Organismus, ein Ganzes, im Gegensatz zu dem Vieltheiligen der früheren Oper. Soll es sich doch über diese, wie über das recitirende Drama dadurch erheben, daß es, nach Wagner's eigenen Worten, die vorzüglichsten Tendenzen beider „einzig zum Ziele führt und in eine idealisch freie Einheit verbindet". Die Einführung bestimmter, die verschiedenen Personen und Situationen charakterisirender thematischer Motive wurde bereits erwähnt, und verbreiten sich dieselben nicht (wie früher im einzelnen Operngesangstücke) nur über eine Scene, sondern in eigenthümlicher Verbindung und Verzweigung über das ganze Drama, „in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht", dabei zugleich eine formelle Einheit des Ganzen erzielend. Aehnliches hatte schon Carl Maria von Weber versucht, nicht aber eine derartig beziehungsvolle Ausdehnung dieses Verfahrens über das ganze Drama angewandt; wie er ja überhaupt an der gewohnten Gliederung der Oper durchaus festhielt, mochte er immer durch Einführung der sogenannten Scenenform — die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend, dem

Recitativ vermehrte Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Cantilene und Declamation ihre Heimat hat — einen Schritt nach vorwärts gethan haben, der Wagner zu immer weiteren Consequenzen führte. Wagner erzählt, wie er auch zu dem erwähnten Motivenprincip nicht durch Reflexion, sondern durch praktische Erfahrung gelangt sei, indem er in der Ballade der Senta im „fliegenden Holländer" unbewußt den thematischen Keim zur ganzen Musik der Oper niederlegte.

Er bezeichnet uns auch noch den Einfluß seines dichterischen Verfahrens auf die Bildung seiner Themen selbst, auf die Melodie. Er erzählt uns, daß er in seiner Jugend oft nachgedacht habe, wie er es wol anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden. Je mehr sich aber sein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, schwand diese Sorge um die Besonderheit derselben. Es war ihm nun nicht mehr um Opernmelodien zu thun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für seinen darzustellenden Gegenstand. Die Melodie an sich sollte nirgends Aufmerksamkeit erregen, sondern nur die in ihr sich aussprechende Empfindung; sie ist bei Wagner nicht Zweck, sondern Mittel. Er läßt sie nicht um ihrer selbst willen, sondern allein aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede, „als den in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck", entstehen, und geht damit vollständig von dem üblichen Operncompositionsverfahren ab. Doch entzog er sich dem Einflusse dieses letzteren nur allmälig und zwar „ganz in dem Maße, als die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck ihn bestimmte". Wagners Melodie steht in innigster Verwandtschaft mit der Sprache. Sie geht aus dieser hervor und verbindet sich unauflöslich mit ihr. Sie schmiegt sich ihr nach Sinn, Tonfall und Accenten so selbstlos an, daß

man gerade in Bezug hierauf gesagt hat, Wagners Musikdrama sei im Grunde mehr ein erweitertes Melodrama, als eine Neugestaltung der Oper; nur daß er statt des gesprochenen Wortes das gesungene, durch bestimmte Töne präcisirte Wort setze. So wird sein Gesang, dem dramatischen Ausdruck zu Liebe, zur idealen Declamation. Der alte Gegensatz zwischen Recitativ und Cantilene — welches erstere bisher ausschließlich die Handlung begleitete, während die letztere innerhalb geschlossener Nummern dem Ausleben der Empfindung Raum gewährte — besteht bei ihm nicht mehr. Das musikalische Zuwenig des einen, wie das Zuviel des andern glich er aus. Die geschlossene Form der Arie ist ihm flüssig geworden. Der im alten Stile ausgestalteten Melodie entsagt Wagner demgemäß. An ihrer Stelle giebt er uns die sogenannte „unendliche“. Sein Drama ist ein Strom ununterbrochener, unendlicher Melodie, die theils den Sängern, theils dem Orchester in den Mund gelegt wird. Als ein in sich geschlossenes Ganzes läßt sich seine Melodie, oder irgend ein Einzelstück nur in seltenen Fällen loslösen; hier flutet alles in Einem, und nur in seiner Beziehung zum Gesammtwerk beruht die Schönheit und Bedeutung jedes Einzelnen. Als nothwendige Consequenz seiner dramatischen Principien auch dominirt in seinen nun folgenden Schöpfungen, mit Ausnahme der „Meistersinger“ und des „Parsifal“, der Einzelgesang. Nur mit äußerster Enthaltsamkeit verwendet er, so wunderbar er im Orchester die Kunst des Polyphonikers übt, einen vocalen Vollklang; nur wo es sich streng in den Rahmen des Dramas fügt, wo die Situation es nicht allein erlaubt, sondern bedingt, vernehmen wir ein Ensemble, einen Chor. Gleichzeitig mit der melodischen Neubildung erstrebt Wagner eine harmonische, charakteristische Belebung des drama-

tischen Ausdruckes und eine immer bezeichnendere Begleitung des Orchesters, dem er in symphonischer Weise die Ausarbeitung der musikalischen Motive, die kunstvolle Detailmalerei überträgt, die uns das Stimmungsleben der Dichtung bis in's Einzelnste veranschaulicht; und endlich noch eine rhythmische Reform, indem er an Stelle des von ihm als unvollkommen erkannten modernen Reimverses die älteste deutsche dichterische Form: den Stabreim setzt.

„Wagner," sagt Liszt, „fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwickelungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Besitze unendlich mannigfaltigerer Mittel wie der erste, als denkender und combinatorischer Kopf bedeutender wie der letzte, Poet und Musiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Masse von Hülfsquellen, vermöge welcher der große declamatorische Stil in seiner höchsten Vollendung sich manifestiren kann. Aller Instrumentaleffecte, Stimmengruppirungen und Decorationspracht 2c. seiner Vorgänger hat er sich bemächtigt und alles dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollständig entwickelte. Wir glauben (Liszt schrieb dies vor 40 Jahren!), daß Wagner's Werke das typische Monument des musikalischen Dramas unserer Epoche bleiben werden."

Nachdem Richard Wagner im Herbst 1848 die Dichtung „Siegfried's Tod" vollendet hatte, faßte er die Idee, „Jesus von Nazareth" zum Mittelpunkte eines Dramas zu machen; den menschlichen, nicht den symbolischen Christus, wie er sagte; aber darum nicht minder den Gottessohn und Erlöser. Denn Wagner war ein gläubiger Christ. „Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut des Menschen. Der Weg zur Erlösung geht in den Tod und

Christus hat uns das Vorbild gegeben, schön zu sterben, wozu nur ein schönes Leben gehört", schrieb er nach Vollendung des „Parsifal". Daß sein „Jesus von Nazareth" ein erhabenes, erschütterndes Drama geworden wäre, zeigt der dichterische Entwurf.*) Doch er gab den Plan wieder auf, wie er überhaupt in jenen Tagen alles aufgab, was ihn mit Hoffnung erfüllt und so über die wahre Lage der Dinge um ihn her getäuscht hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entscheidung, die auch ihn treffen mußte, sobald er seinem Wesen und seinen Gesinnungen treu blieb, floh er jetzt sein Zimmer und wanderte einsam hinaus in's Freie, „um sich im erwachenden Frühling zu sonnen und alle eigensüchtigen Wünsche von sich zu werfen, die ihn noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all sein Verlangen mit Ungestüm ihn hinaustrieb."

So traf ihn der Dresdner Aufstand im Mai 1849, den er mit vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in Deutschland hielt. Er betheiligte sich an demselben mit aufreizenden Reden und mußte, steckbrieflich verfolgt, gleich seinem Freund, dem berühmten Architecten Semper, die Flucht ergreifen. Mit Entschiedenheit kehrte er einer Welt den Rücken, der er seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte. Und er, der Geächtete und Verfolgte, „fühlte sich zum ersten Mal in seinem Leben durch und durch frei, als er der so scheinheilig um Kunst und Cultur besorgten Welt offen zurufen konnte, daß er sie aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; er fühlte sich frei, heil und heiter, mochte er auch nicht wissen, wo er den nächsten Tag sich bergen sollte, um des Himmels Luft athmen zu dürfen."

---

*) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1887.

Sein ganzer Reichthum war die Partitur des „Lohengrin". Sie schützte ihn, da er sie in Leipzig für einige hundert Thaler verkaufte, wenigstens vor der ersten Noth. Eine gütige Fügung der Vorsehung wollte es indessen, daß, gerade als Richard Wagner flüchtigen Fußes die Heimat verlassen mußte, seine Kunst die langersehnte Heimat im deutschen Vaterlande fand. Auf der Durchreise nach Paris in Weimar verweilend, sah er Franz Liszt eine Probe seines „Tannhäuser" dirigiren und erkannte durch diese Leistung in ihm, der sich als sein treuester Freund bewähren sollte, „sein zweites Ich". „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ", bezeugt er selbst. So durfte er leichteren Herzens hinaus in die Fremde wandern — er wußte, daß seiner Kunst daheim ein großherziger Beschützer lebte. Und was ihm selber nicht gelungen, den energischen Bestrebungen Liszt's war es vorbehalten: die deutsche, die musikalische Welt erschloß sich endlich den Werken dieses urdeutschen Meisters, für welche alsbald auch die beste und einflußreichste Musikzeitung damaliger Zeit, die von Robert Schumann gegründete und von Franz Brendel fortgeführte „Neue Zeitschrift für Musik" energisch Partei ergriff.

Die ganze Fülle der Liebesthaten Liszt's für Wagner ist erst durch den Briefwechsel beider,*) eines der herrlichsten Bücher unserer Literatur, kund geworden. Was den Verbannten, vom klingenden Kunstleben Losgelösten viele Jahrelang allein trug und stützte, ihn mit unermüdlichem, zartestem Opfermuth aus äußerer und innerer Bedrängniß rettete, ihm allerwege besonnenen Rath, unerschütterlichen Glauben, tief-

*) 2 Bde. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1887.

innerstes Verständniß entgegenbrachte und zu neuen Thaten ermuthigte, war die Freundschaft Liszt's, von der Wagner selbst bezeugt: „Deine Freundschaft ist das wichtigste und ebdeutsamste Ereigniß meines Lebens.“ „Wo hat je ein Künstler, ein Freund für den andern gethan, was Du für mich thatest!! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verzweifeln möchte, hält mich ein einziger Blick auf Dich wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung. Ich begreife nicht, was ich seit vier Jahren ohne Dich geworden wäre: und was hast Du aus mir gemacht! Es ist hinreißend schön, Dir in diesem Zeitraume von mir aus zuzusehen!“

Wagner hatte sich inzwischen von Weimar aus nach nur kurzem Aufenthalte in Paris, das seiner Stimmung wenig zusagte, nach der Schweiz gewandt. In Zürich ließ er sich Anfang Juli 1849 nieder. Zu künstlerischer Production nicht aufgelegt, vertiefte er sich in philosophische Studien und Systematisirung der Kunsttheorie, und wie vor Jahren während seines ersten Pariser Aufenthaltes, so griff er auch jetzt wieder zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen. Schon wenige Monate nachdem er in's Exil gegangen, veröffentlichte er eine kleine Schrift: „Die Kunst und die Revolution“ *), darin er eine Parallele zieht zwischen dem Kunstleben der Griechen und unserm heutigen, und die moderne Kunst — im Zusammenhang mit dem ganzen politisch-socialen Zustande der modernen Welt — als der Industrie verfallen und zum Handwerk herabgesunken bezeichnet. „Nur die große Menschheitsrevolution“ — so meint er — „deren Beginn die griechische Tragödie (die Blüte einer conservativen Kunst) einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk (das

---

*) Ges. Schriften. Bd. III.

wirkliche Drama, dieses eine untheilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes) uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem conservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung entriß und verschlang."

Bereits zu Beginn des nächstfolgenden Jahres (1850) ließ Wagner jener ersten Schrift eine umfangreichere folgen: „Das Kunstwerk der Zukunft" *), das er dem Philosophen Ludwig Feuerbach **) widmete. An philosophische und kunsthistorisch-kritische Betrachtungen anknüpfend, legt der Künstler hier das ihn erfüllende Ideal dar: „das Kunstwerk der Zukunft", wie er es nennt; denn nicht von der Gegenwart, sondern von einer ferneren Zeit erst hofft er seine Gestaltung. Er legt seine eigentliche Theorie, sein künstlerisches Glaubensbekenntniß darin nieder. Wiederum von der Kunst des alten Griechenlands, von der einstmaligen Vereinigung der Künste im Drama ausgehend, begehrt er eine Wiedergeburt derselben, nur auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Die Einzelkünste — und zwar ebensowol die „reinmenschlichen" Kunstarten: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, als die aus der „Nachbildung der Natur hervorgegangenen": Architectur, Sculptur und Malerei — deren bisherige Entwickelung ihm nur als Durchgangsmoment erscheint, sollen ihr „egoistisches" Sonderleben dahingeben und sich gemeinsam zu höchster, vollkommenster Leistung verbinden. „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunst-

*) Ges. Schriften, Bd. III.

**) Den Standpunkt Feuerbach's vertauschte er später mit dem Schopenhauer's, dem er bis zum Ende treu blieb.

art in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Nur aus gleichem gemeinschaftlichen Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dies Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag, erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen; ja ihr Aufhören in diesem Sinne ist ganz von selbst schon dieses Kunstwerk, ihr Tod unmittelbar sein Leben. Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen, wenn der Architect, der Bildhauer und der Maler ihren höchsten und wahren Beruf darin erkennen, dem Gesammtkunstwerk zu dienen. Die Bedingungen aber zur Gestaltung desselben können nicht vereinzelt entstehen, sondern nur im vollsten Zusammenhange mit den Bedingungen aller unserer Lebensverhältnisse. Wer also wird der Künstler der Zukunft sein? Ohne Zweifel der Dichter (Sprach- und Tondichter). Wer aber wird der Dichter sein? Nothwendig die Genossenschaft aller Künstler. Und woraus wird diese Genossenschaft bestehen? Aus dem Volke. ‚Seid umschlungen, Millionen! Diesen Kuß der ganzen Welt!‘ Dies Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein!“

Dies ungefähr der Gedankengang des in poetisch-philosophischem Stile geschriebenen Werkes. Er war zu neu, zu herausfordernd kühn, um mit der paradoxen Ausschließlichkeit seiner Theorie nicht tausendfacher Opposition zu begegnen, viel entschiedenerer Opposition noch, als schon Wagner der kühne Dramatiker und rücksichtslose Harmoniker hervorgerufen. Hatte man sich der vollen Erkenntniß seines Reformatorenthums

auf praktischem Gebiete bisher noch verschließen können — seinen Theorien gegenüber war dies unmöglich. Mit unerbittlicher Klarheit sprachen seine literarischen Werke seine Ideen und Forderungen aus. In der Natur der Sache gleichwol lag es, daß das große Publikum der rein ästhetischen Frage ferner blieb, als der praktisch musikalischen. Auf beschränkterem Terrain wurde dieser Kampf ausgefochten. Ein dramatisches Kunstwerk unter Betheiligung aller Schwesterkünste zwar hatte schon Carl Maria von Weber erstrebt. Auch Goethe mochte etwas dem Aehnliches im Sinn haben, als er zu Eckermann sagte: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst, wenn alle diese Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigem Abende und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, es giebt dann ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen ist.“ Und Herder redet von „einem aufzurichtenden Odeum, einem zusammenhängenden lyrischen Gebäude, in welchem mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs Musik, Poesie, Action und Decoration Eins sind.“ Das Ideal eines Gesammtkunstwerkes in ausgebildetster Form war indessen eine ureigene Schöpfung von Wagner's Geiste.

Der vielfach verbreiteten Annahme gegenüber, als glaube er in seinen eigenen bis dahin veröffentlichten Opern dies „Kunstwerk der Zukunft“ bereits erreicht und hingestellt zu haben, verwahrt er sich auf das entschiedenste in seinem umfangreichsten schriftstellerischen (1852 erschienenen und 1869 neu aufgelegten) Werke: „Oper und Drama“.*) Hier arbeitet er auf ein noch bestimmteres Erfassen des durch die zuvorgenannte Schrift erlangten Resultates hin. Er behandelt im

---

*) Ges. Schriften, Bd III. und IV.

ersten Theil „die Oper und das Wesen der Musik“, im zweiten „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst“; im dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft“. Diesem ernsten kunstwissenschaftlichen, seine Theorie am eingehendsten wiedergebenden Werke schickte er neben einigen kleineren Arbeiten seine „Drei Operndichtungen“ (1851) voran, in deren Vorwort, als „Mittheilung für seine Freunde“ er uns jene Eingangs erwähnte, für sein Verständniß hochbedeutsame Autobiographie schenkte.

Mittlerweile war Wagner während seines Aufenthaltes in Zürich auch als Dirigent thätig. Seit dem Jahre 1850 leitete er den dasigen Musikverein, sowie das Theaterorchester und veranstaltete daneben zuweilen auch eigene Concerte. Die erklärenden Programme zu Beethoven's Eroica und „Coriolan“-Ouvertüre, desgleichen zur „Tannhäuser“- und „Holländer“-Ouvertüre und dem „Lohengrin“-Vorspiel*) schrieb er für dortige Zwecke. Auch die kleine Schrift „Ein Theater in Zürich“ fällt in diese Zeit. Ein Versuch, durch einen möglichen Erfolg als Operncomponist in Paris seine Existenz dauernd zu sichern, scheiterte leider an der physischen und psychischen Unfähigkeit des Meisters, seinen Widerwillen gegen jede Berührung mit dem Pariser Opernwesen zu überwinden. Ein nervöses Leiden befiel ihn bei seinem Eintritt in die französische Hauptstadt (im Februar 1850) und zwang ihn, von jedem für sein Vorhaben nöthigen Schritte abzusehen. Der für Paris entworfene Plan: „Wieland der Schmied“ blieb nun unausgeführt — Wagner kehrte nach einem Umweg über Bordeaux im Juli nach Zürich zurück. Schon meinte er in gänzlicher Niedergeschlagenheit an das Ende seines Kunst-

*) Ges. Schriften, Bd. V.

schaffens glauben zu müssen, da erweckte die Kunde, daß sein bisher lebendig begraben liegender „Lohengrin", dessen Bühnengeburt er selbst als Dresdener Kapellmeister nicht zu erzielen vermocht hatte, zum ersten Mal unter Liszt's Leitung in Scene gehen sollte, in ihm neuen Muth und frische Schaffensbegeisterung. Am 28. August 1850, bei Gelegenheit der Herder- und Goethefeste in Weimar, fand die erste Aufführung des Werkes statt, das Liszt als „eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Poesie und der Musik der Gegenwart" bezeichnet. War nun der Erfolg zuvörderst auch nicht der erwartete, so legte Liszt, „um dem Verständnisse aufzuhelfen, dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise dar, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres Gleichen noch nicht gehabt." Offen und begeistert trat er, der Weltberühmte, anerkannt Geniale, für Wagner in die Schranken — und der Erfolg lohnte ihm. Seine glänzende Schrift*) in Verbindung mit seinem praktischen Vorgehen in Weimar erregte allgemeines Aufsehen und brach Wagner Bahn. Sie gab gleichzeitig das Signal zur Eröffnung der literarischen Wagner-Bewegung, die vier volle Jahrzehnte hindurch währte und bis auf den heutigen Tag nicht zur Ruhe kam.

Der Mahnruf Liszt's, ein neues Werk zu schaffen, ging nun nicht ungehört an Wagner vorüber: er griff zurück nach dem früher begonnenen Nibelungendrama. Der Stoff aber ergab sich als zu reich, um sich in den Rahmen eines Dramas zu fügen; so entstand, in umgekehrter Reihenfolge, noch ein zweites und drittes, dem sich endlich auch noch ein Vorspiel anschloß, und damit war der Plan zu einem in seiner Art

*) Liszt, Ges. Schriften, Bd. III, 2.

einzigen Werke: einer musikalischen Tetralogie, geschaffen. Binnen kurzem ward die große Dichtung vollendet und zunächst (1853) als Manuscript für seine Freunde gedruckt, zehn Jahre später aber erst unter dem Namen: „Der Ring des Nibelungen" veröffentlicht, deren einzelne Theile der Meister nun „Die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung", deren Vorspiel er „Das Rheingold" benannte. Die riesigen Dimensionen, in denen dieses Werk angelegt war, sollten von vornherein die Möglichkeit ausschließen, es unserm bestehenden Opernrepertoire einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte es zur Darstellung gebracht werden können. Wie einst im alten Athen das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, so wollte auch Wagner sein Werk nur als Festspiel aufgeführt wissen. In Gegenwart eines einzuladenden deutschen Publikums und unter Mitwirkung der vorzüglichsten dramatischen Sänger Deutschlands sollte die Aufführung an vier auf einanderfolgenden Abenden und auf einer eigens zu errichtenden Bühne, deren Verwirklichung er von der Gunst eines Fürsten erhoffte, stattfinden.

„Mit großer Freudigkeit" begann Wagner, von einem Ausflug nach Norditalien und Paris, wo er mit Liszt zusammentraf, zurückgekehrt, nach fünfjähriger Unterbrechung seines musikalischen Producirens, in der Jahreswende von 1853—54 die Ausführung der Composition seiner Dichtung. Schon im vorausgehenden Sommer war ihm, schlaflos in einem Gasthofe zu Spezzia liegend, die erste Eingebung seiner Musik zum „Rheingold" gekommen. Im Mai 1854 war die Partitur vollendet, am 27. December desselben Jahres auch die „Walküre" bis auf die erst im Frühjahr 1856 beendete Instrumentation abgeschlossen. Am 20. Januar 1857 wurde der „Sieg-

fried" begonnen. Am 8. Mai lag der erste, am 30. Juni der zweite Act fertig vor. Inzwischen trat der Dichtercomponist nach mehreren Jahren der Zurückgezogenheit zum ersten Male wieder mit dem großen öffentlichen Kunstleben in Verbindung, als er, wiederholtem Drängen nachgebend, im Februar 1855 einer Einladung nach London zur Direction der philharmonischen Concerte folgte. Acht Concerte, vom 12. März bis 25. Juni leitete er daselbst. Obwol von Vorurtheilen begrüßt und — wie in seinem deutschem Vaterlande — von der Presse, der „Times" vor allem, vielfach angefeindet, gelang es ihm doch in immer höherem Grade, die Sympathien des Publikums zu erwecken, deren Kundgebung sich bei seinem endlichen Scheiden bis zum wahrhaften Enthusiasmus steigerte. Einem wiederholten Rufe nach London jedoch gab er ebensowenig als einer Einladung nach Boston und New-York und einer späteren nach Rio Janeiro Gehör. Er verweilte mit kleinen Unterbrechungen in Zürich, bis er im Spätsommer 1858 nach Venedig übersiedelte. Dort, sowie schließlich in Luzern, ward am 19. Juli 1859 ein im Herbst 1857 begonnenes Werk zur Vollendung gebracht: das nach Gottfried von Straßburg's glühender Liebesdichtung geschaffene musikalische Drama „Tristan und Isolde". Der Wunsch, ein, hinsichtlich des Umfangs und der scenischen Anforderungen, wie er meinte, leichter aufführbares Werk zu liefern, hatte den Künstler zu einer Unterbrechung seiner Arbeit an den „Nibelungen" veranlaßt. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Heldenpaar der letzteren und dem des „Tristan" hatte ihn zur Wahl eines Stoffes angereizt, den er als einen „Ergänzungsact des großen, ein ganzes Weltverhältniß umfassenden Nibelungenmythus" betrachtete. Das Bedürfniß aber, endlich wieder einmal etwas von sich selber zu hören und in lebendige Berührung mit

seiner Kunst zu treten, drängte ihn, jetzt einen Versuch zur Rückkehr in sein deutsches Vaterland zu wagen. Ein im Sommer 1859 an den ihm wohlgeneigten Großherzog von Baden gerichtetes Gesuch, ihm eine dauernde Niederlassung in seinem Lande zu erwirken, schlug jedoch fehl. Abermals wandte sich Wagner im September desselben Jahres nach Paris, um dort die Förderung seiner Pläne zu betreiben.

Gleich der Hoffnung, den „Tristan" in Carlsruhe zur Aufführung zu bringen, scheiterte zwar auch die Idee, mit einer deutschen Truppe im Saal der Pariser italienischen Oper eine Mustervorstellung seines neuesten Werkes zu veranstalten. Dagegen gewannen drei im italienischen Theater von Wagner gegebene Concerte (im Januar und Februar 1860) seiner Musik Freunde, ob auch die Kritik sich mit geringen Ausnahmen in mehr oder weniger feindseligen Auslassungen erging und selbst Berlioz, der doch in Frankreich verwandten Bestrebungen wie Wagner in Deutschland oblag, einen Protest gegen die mißverstandene „Schule der Zukunftsmusik" für nöthig erachtete.*) Da lenkte die Fürstin Metternich die Aufmerksamkeit des Hofes auf den deutschen Componisten, und Napoleon III. befahl die Aufführung des „Tannhäuser" in der Académie impériale de musique.

Was Richard Wagner zwanzig Jahre früher als Wunsch und Traum vor der Seele geschwebt: eins seiner Werke von den glänzenden Kräften der Pariser „großen Oper" wiedergegeben zu sehen, das bot sich ihm nun dar. Ueberdem noch gewährte ihm die Gunst des Kaisers unumschränkteste Freiheit der Disposition über die vorhandenen, oder noch zu erwerben-

---

*) Wagner entgegnete in dem „Brief an H. Berlioz". Ges. Schriften. Bd. VII.

den Mittel. Mit Begeisterung und der Erwartung einer vollendeten Aufführung begann der Meister im September 1860 die Vorbereitungen. Um das Publikum über das Wesen seiner Kunst aufzuklären, fügte er der Herausgabe von vier seiner Operndichtungen in französischer Prosaübertragung ein Vorwort bei, das später unter dem Titel „Zukunftsmusik“ auch in deutscher Sprache erschien.*) Er arbeitete die Partitur noch einmal durch, gestaltete die Venusscene, gleich dem vorangehenden Ballet, seinen neueren Principien gemäß um, gewann Niemann, den besten Tannhäuser unter den deutschen Tenoristen, für die Titelrolle und fand auch für die übrigen Partien die geeigneten Kräfte. Nachdem er jedoch, zufolge der Intriguen gegnerisch gesinnter Recensenten, den Sänger der Hauptrolle wachsender Entmuthigung verfallen und sich selber die Leitung des Orchesters consequent versagt sah, verlangte er seine Partitur wieder zurückzuziehen. Vergebens. „Geist- und schwunglos“ ging denn, laut Wagner's eignen Worten, der „Tannhäuser“ am 13. März 1861 in Scene. Zwar waren einige Nummern der Oper, wie die Ouvertüre, das Septett, der Marsch u. a. von lebhaften Beifallsbezeigungen begleitet: eine durch den überwiegenden Theil der Presse und den sogenannten „Jokeyclub“ repräsentirte Oppositionspartei aber, welche sich für das Ausbleiben des in der Mitte des zweiten Actes beliebten Ballets rächte, beraubte dieselbe so systematisch allen Erfolges, daß der Componist nach dreimaliger Wiederholung eines Scandals ohne Gleichen, trotz der Demonstrationen des Publikums und selbst des Kaiserpaares, sein Werk zurückzog.**)

---

*) Ges. Schriften. Bd. VII.

**) Von der Leidensgeschichte des „Tannhäuser“ in Paris geben die Briefe Wagner's an Fürstin Pauline Metternich, die Ende Sep-

Zur Wiederaufführung desselben war er nicht zu bestimmen. Er verließ Paris. Endlich hatte sich ihm Deutschland wieder erschlossen.

Nach einem festen Stützpunkt inmitten seines Vaterlandes sah er sich gleichwol vergeblich um. Die Theaterleitungen und Intendanzen hielten sich sorglich von ihm fern. Um überhaupt leben zu können, mußte der von Sorgen Gepeinigte in der Welt umherziehen und Concerte mit Fragmenten aus den „Nibelungen", „Tristan" und den im Frühjahr 1862 begonnenen „Meistersingern" veranstalten, da sich ihm keine Bühne für erstere darbot. Er durchwanderte Deutschland nach Norden und Süden, dirigirte u. a., nun ihm seit dem März 1862 auch die Rückkehr nach Sachsen offen stand, in seiner Vaterstadt Leipzig im November dieses Jahres ein wenig besuchtes Concert, hörte in Wien am 15. Mai 1861 seinen „Lohengrin" zum ersten Male, erntete in Petersburg und Moskau Triumphe. Das Verlangen, seinen „Tristan" auf der Bühne lebendig zu sehen, aber schien ungestillt bleiben zu sollen. Die in Carlsruhe und Wien begonnenen Versuche zur Vorbereitung desselben hatte man wieder aufgegeben und das Werk — mit dessen neuem, während der Beschäftigung mit den „Nibelungen" in ihm zur Reife gekommenen Stil er sich von den Gewohnheiten der Opernbühne weit und weiter entfernt hatte — für unaufführbar erklärt, dafern sich der Componist nicht zu Abänderungen verstehe. In schmerzlicher Erkenntniß, daß die Stunde für sein Drama noch nicht gekommen sei, hatte er dasselbe schweigend zurückgenommen, um, Wien im März 1864 kampfesmüde, von Schulden schwer bedrängt, verlassend, sich über München und Stuttgart nach der Schweiz zu wenden.

---

tember 1893 in der „Neuen freien Presse" veröffentlicht wurden, ein deutliches Bild.

„Ich war am Vergehen“, schreibt er selbst.*) „Jede Bemühung für mein Gedeihen war fehlgeschlagen; das sonderbarste, fast dämonische Mißgeschick vereitelte jeden meiner Schritte; ich war entschlossen, mich für alle Zeiten in eine Zuflucht zurückzuziehen und für immer jeder künstlerischen Unternehmung zu entsagen.“ Da endlich ereignete sich das „Wunder“ seines Lebens, wie er selbst es nannte. Ein begeisterter Verehrer der Kunst Richard Wagner's, bestieg Ludwig II. den bayerischen Königsthron, und sein königliches Wort lud den Künstler ungesäumt (im Mai 1864) an seine Seite. Frei und sorglos sollte er fortan in München seinem Schaffen leben. So hatte sich in Wahrheit denn „der Fürst“ gefunden, den Wagner einst, anscheinend aussichtslos, für Vollendung und scenische Verwirklichung seiner „Nibelungen“ herbeigesehnt hatte; — und „in dem sommerlichen Königreich der Gnade“, unter dem Schirm des jugendlichen Herrschers, der „sein Vaterland, seine Heimat, sein Glück“ ward, fand er nach langer Irrfahrt ein neues Leben, fand seine Kunst ein gesichertes Gedeihen.

Für's Erste galt es nun „Tristan und Isolde“ auf die Bühne zu rufen. Das lang vergebens gesuchte, zur Bewältigung der Titelrollen berufene Künstlerpaar war endlich in Ludwig Schnorr von Karolsfeld und seiner Gattin erstanden. Wagner selbst erzählt, wie er an den Studien des ersteren begeisterten Antheil genommen, wie er in ihm sein höchstes Ideal erfüllt sah; ja, wie er, überwältigt von der grandiosen Auffassung dieses Künstlers, nach der vierten Aufführung seiner Oper jede fernere Wiederholung derselben verweigerte.

---

*) An Frau v. Mouchanoff. Siehe Tappert: R. Wagner. Elberfeld, Lucas. 1883.

Die Wirkung des „Tristan" war in Wahrheit die gewaltigste, als er am 10. Juni 1865 unter des als Hofkapellmeister nach München berufenen Hans von Bülow genialer Leitung zum ersten Mal über die Bühne ging. Er erscheint als der höchste, der vielleicht auf die kühnste Spitze getriebene Ausdruck künstlerischer Individualität und Selbständigkeit; war er doch auch des Meisters Lieblingswerk. Was Wagner in seinen früheren künstlerischen Thaten vorbereitet, in seinen theoretischen Schriften als Forderung aufgestellt und als das eigne höchste Ziel bekannt: hier ist es voll erreicht. Darum, während er sich einst sehr entschieden gegen die Annahme verwahrte, als glaube er mit seinen früheren dramatischen Arbeiten bereits seinem Ideale genügt zu haben, spricht er es nun offen aus, daß er an den „Tristan" die strengsten, aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube. Er bezeichnet ihn (in dem Aufsatz „Zukunftsmusik", 1861) als das wenn auch unbewußte Ergebniß seines Systems, im Gegensatz zu seinen übrigen Werken, die theils („Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin") vor der eigentlichen Entwickelung desselben, theils (die „Nibelungen") gleichzeitig mit diesem entstanden. (Die „Meistersinger" wurden bekanntlich erst später, 1867, beendet.) Ja er erklärt sogar, daß er, indem er sich hier „mit der vollsten Freiheit und gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken bewegte, sein System weit überflügelte." Als einen Vorzug des Werkes auch erkennt er die gesteigerte Innerlichkeit desselben, derzufolge die Handlung sich nur aus ihren innern Motiven entwickelt. Die Menschenseele selbst ist hier gleichsam der Schauplatz der Tragödie. „Mit voller Zuversicht," sagt er, „versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten

Centrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist." — Keineswegs reich an äußeren Vorgängen und eigentlicher Handlung, wirkt das eine flammende Apotheose der Liebe vergegenwärtigende Ganze gleichwol so hochdramatisch und voll leidenschaftlicher Allgewalt, daß wir ihm in dieser Beziehung die erste Stelle unter Wagner's Tondichtungen zuerkennen müssen. Es ist ein exceptionelles, einziges Werk, dem wir hier gegenüberstehen, das empfinden wir bereits während der allerersten Scenen. (Wo gäbe es beispielsweise einen eigenthümlicheren Operneingang, als den a-capella-Gesang des Seemanns hinter der Scene, während dessen das Orchester schweigend verharrt?) Die Tonsprache ist von einer Freiheit und Kühnheit der Gestaltung, von einer Innerlichkeit und Macht des Ausdrucks, daß sie den Empfänglichen unwiderstehlich in regste Mitleidenschaft zieht. Die „Wirkung auf das menschliche Gemüth", um die es Wagner in erster Linie zu thun ist, kann somit nicht ausbleiben, dafern ihr nur Unbefangenheit, nicht gegnerische Voreingenommenheit entgegentritt. Dazu spürt man zu sehr — welche Saiten der Componist auch anschlage — das Ausströmen der eigensten Seelenempfindung, fühlt sich zu unweigerlich unter der Wahrheit zwingendem Bann. Das Gefühl innerster Nothwendigkeit verläßt uns das ganze Stück hindurch nicht. Es ist als müsse alles eben so und nicht anders sein, und ganz natürlich scheint es, wenn die geschlossene Kunstform zur offenen Scene sich erweitert, wenn die recitirt gesungene dramatische Wechselrede die Arie, das Duett, den Chor nach alter Art ersetzt.

Man denke jedoch nicht, daß mit den alten lyrischen Opernformen auch das lyrische Element aus Wagner's Drama ausgeschieden sei! Im Gegentheil. Dem Ausleben der musikalisch-poetischen Stimmung hat er nirgend, selbst auf Kosten einer schnelleren dramatischen Wirkung, breiteren Raum vergönnt, und der Gipfelpunkt des Werks, die fast den ganzen zweiten Act und den vollen vierten Theil der Partitur füllende Liebesscene, ist rein lyrischen Charakters. Aber das lyrische Element steht im engsten Zusammenhang mit der jeweiligen Situation; es schädigt nicht durch unmotivirtes, ungemäßes Verweilen die dramatische Einheit, löst das Drama nicht in eine Folge zusammenhangloser Einzeltheile auf, sondern kommt nur da zu Worte, wo es die psychologische Treue, die innere Wahrheit gebietet. Trotz der unerhört sparsamen Verwendung des Chors, der fast durchgehends einstimmigen Gesangsführung, der vorwiegend nur den beiden Titelrollen übertragenen Handlung tritt nirgends Einförmigkeit hervor, und inmitten einer vom Anfang bis zu Ende festgehaltenen einheitlichen Grundstimmung entbehren wir nicht wohlthuenden Farbenwechsel und Mannigfaltigkeit. Höchstes Interesse namentlich erregt die ausgedehnte Anwendung des Motivenprincips, vermöge deren der Dichtercomponist alle Einzeltheile des mächtigen Baues zu einem einheitlichen symphonischen Ganzen verbindet. Die Erfindung der Motive ist hochgenial und charakteristisch; dabei von großer Einfachheit. So personificirt er Isolde, die Eignerin des Liebeszaubers, durch vier chromatisch aufsteigende Töne, und Tristan mittelst fünf kurzer Noten: einen aufsteigenden Ganzton und Halbton, welcher letztere, wiederholt angeschlagen, in die Septime zurücksinkt. Gleichzeitig mit der eigenthümlichen thematischen Arbeit bewundern wir in dieser Partitur die feine, den geheimnißvollen Verschlingungen und

Wandlungen der Empfindung angepaßte Polyphonie. Von blosen Füllstimmen ist hier keine Rede, jede Orchesterstimme geht für sich in eigener Selbständigkeit und Freiheit. Die Harmonik ist kühn, wie wir sie bei Wagner kennen. Der leidenschaftlich unruhige verminderte Septimenaccord, Nonen- und Undecimenaccorde spielen eine hervorragende Rolle. Von der Chromatik und Enharmonik macht der Componist den freiesten Gebrauch. Und wie reden die Instrumente; wie versteht er sie zu wählen und zu mischen und auf das charakteristischste zu verwerthen! Neue unbegreifliche Effecte weiß er zu erzielen, Klänge, die der Natur abgelauscht scheinen, wie sphärenhafte, wahrhaft ätherische Tonverbindungen. Mit Recht hat man gesagt, seit Beethoven's Tode habe das Orchester nirgend hinreißender und geistvoller gesprochen als im „Tristan" und den folgenden Werken des Meisters; wie denn Wagner in der That das in den Beethoven'schen Symphonien zur höchsten Höhe entwickelte orchestrale Sprachorgan zuerst dramatisch verwendet und somit das Drama auf symphonischem Grunde auferbaut. Die Polyphonie und das Colorit seines Orchesters haben nun auch eine derart allgemeine, über die Oper hinausgehende Wirkung geäußert, daß sie sich selbst den Tonsetzern unwiderstehlich aufdrängten, die sich Wagner's Grundsätzen und künstlerischem Naturell im Uebrigen verschlossen.

Nicht aber in Einzelheiten, in seiner Ganzheit vielmehr beruht der Werth und die Bedeutung eines Werkes, dessen überreiche Schönheiten erst sehr allmälig in weiteren Kreisen zur Würdigung gelangten. Ein volles Jahrzehnt fast blieb es ausschließlich das Eigenthum Münchens, und lange wollte es scheinen, als sei mit dem Heldensänger Schnorr, der leider bald nach jenen ersten Aufführungen starb, auch der „Tristan"

selber zu Grabe getragen. Indessen erstand in dem Münchener Sängerpaar Vogl ein zweiter Tristan, eine zweite Isolde, deren allbewunderte Leistungen nicht allein München (1872, 1874, 1881, 1883 u. s. f.), sondern später auch Weimar (bei wiederholtem Gastspiel 1874 und 1875), Königsberg (1881 und 1883), Frankfurt a. M. (1884) und andern Orten zu Gute kamen. Auch in Berlin (1876), Leipzig und Hamburg (1882), in Wien und Bremen (1883), in Dresden und Carlsruhe (1884) überzeugte man sich zunächst, daß die Schwierigkeiten des verketzerten Dramas keine unüberwindlichen sind. Heute befreunden sich selbst kleinere Bühnen unbedenklich mit demselben. Man hat sich in das Verständniß dieser complicirtesten Aufgabe eingelebt; ja sogar im Ausland, in New-York (1886), Bologna (1888), London &c. empfing man das fremdartige Werk des deutschen Meisters mit Enthusiasmus.

Der vorzeitige Tod Schnorr's, seines Tristan, raubte Wagner gleichzeitig eine zweite theure Hoffnung. Sein Plan einer in München zu errichtenden königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst, wie er ihn in einem umfänglichen Bericht an den König *) niederlegte, knüpfte sich an den Gewinn Schnorr's. In ihm sollte die Anstalt eine ihrer Hauptstützen finden und dem Streben des älteren Meisters das seine sich vereinen. Er sollte als Gesanglehrer eintreten, um jenem, sich aus der Eigenthümlichkeit unserer Sprache selbständig ergebenden, von Einflüssen der italienischen Schule sich frei erhaltenden Gesang, wie er Wagner's Intentionen entsprach, den Weg zu bahnen. „Die Begründung eines musikalischen deutschen Stils in dem Vortrag und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes“ war die gemeinsame Losung beider.

*) Ges. Schriften, Bd. VIII.

Was aber dem einen nicht mehr zu erleben vergönnt blieb, dem andern war es beschieden. Mit der unter Hans von Bülow's Direction am 14. October 1867 erfolgten Eröffnung des Münchener Conservatoriums trat Richard Wagner's Plan in's Leben. Der Meister selber nahm keinen unmittelbaren Antheil daran; blieb er doch, dank königlicher Vergünstigung, von jeder amtlichen Verpflichtung frei. Nur an der Einstudirung seiner Werke auf der Hofopernbühne betheiligte er sich persönlich. So an den Mustervorstellungen von „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" (1866 und 67), bei denen er zum ersten Mal seine Intentionen voll verwirklichen konnte; sodaß er mit ihnen die Norm für den Darstellungsstil seiner Werke feststellte. Im Uebrigen verwendete er seine ganze Kraft allein auf seine künstlerischen Arbeiten.

Von der unermüdeten Thätigkeit seines Geistes brachte das Jahr 1868 der Welt ein neues Zeugniß. Seiner Brochüre „Deutsche Kunst und deutsche Politik" — die den Culturberuf der deutschen Fürsten zum Gegenstand hat und es als Bayerns Aufgabe insbesondere betrachtet, die deutsche Kunst zu fördern und zu heben und damit Preußens praktischen Beruf zu ergänzen — folgte am 21. Juni die erste Aufführung seines 1867 beendeten Werkes: der mit dem „Lohengrin" gleichzeitig entworfenen „komischen" Oper „Die Meistersinger von Nürnberg."

Wer mit der Erwartung einer komischen Oper im herkömmlichen Sinne an dieselbe heranträte, würde allerdings fehl gehen. Nicht leichten, flüchtigen Genuß begehre man je von Wagner! Mehr Satire als Komik findet sich drin, und auf sehr ernsthaftem Hintergrunde treibt der Humor sein Spiel. Der Kampf der Wahrheit gegen die Vorurtheile, die das einst nützlich Gewesene zum ewig gültigen Gesetz stempeln

wollen, die Erlösung der Musik aus den Fesseln eines todten Formalismus ist die Grundidee des Ganzen, in dessen Helden Wagner's eigenes Künstlerthum repräsentirt erscheint. Schon die damit ausgesprochene Tendenz reichte, von ihrer musikalischen Ausführung ganz abgesehen, hin, die alte Opposition zu erwecken, die denn auch stürmischer denn je ihre Stimme erhob. Zur abgethanen Philisterschar der Meistersinger mochte eben keiner gehören. So redete man dreist von gekünsteltem Schaffen, von Mangel an Maß, an Form und Schönheit; ja man scheute sich nicht, dem Meister, der gerade in diesem Werk eine specifisch musikalische That von imponirendster Kunst und formell technischer Vollendung hingestellt hatte, „die geniale Begabung" streitig zu machen.

Gegenüber dem factischen Erfolg der tief aus dem deutschen Volkswesen geschöpften Oper auf allen Bühnen, wo sie erschien, — und keine der namhafteren unseres Vaterlandes fehlt in ihrem Kreise — mußte nichtsdestoweniger endlich jeder kritische Zweifel verstummen. Die Ereignisse des Jahres 1870 verhalfen uns Deutschen inzwischen dazu, unser eigenes Wesen, unsere nationale Besonderheit mit offenerem Blick anzuschauen, uns der Vorzüge unseres Besitzes bewußter zu werden. Auch die urdeutschen Thaten Wagner's lernte man dankbarer denn zuvor schätzen. Was ehedem noch fraglich blieb, es ward bald eine nicht mehr zu leugnende Thatsache: im Herzen unsres Volkes hatten seine Werke ihren festen, weil grundnatürlichen Boden gefunden. So durfte er, der noch im Jahre 1862 trübe der Hoffnung entsagen zu müssen meinte, das Hauptwerk seines Lebens jemals auf der Bühne lebendig, ja überhaupt nur musikalisch beendet zu sehen, schon im April 1871 den Muth finden zu einer „Aufforderung an die Freunde seiner Kunst", die Aufführung seines Bühnenfestspiels „Der Nibelungen-

ring" zu ermöglichen und die nationale Wiedergeburt durch eine künstlerische große That zu feiern. Mochte auch seine Hoffnung, Kanzler und Oberhaupt des deutschen Reichs für das Nationale seines Unternehmens zu interessiren, sich als eine illusorische erweisen: sein Ruf fand ein Echo im ganzen deutschen Land und jenseits seiner Grenzen bis hinüber in die neue Welt. Alsbald constituirten sich aller Orten „Wagnervereine", welche sich die Förderung des Zwecks, insbesondere durch Sammlung von Beiträgen, zur Aufgabe stellten, und dank deren eifrigem Wirken die Ausführung des großen Plans, der Gewinn der dazu erforderlichen Mittel — einer Summe von 900,000 Mark — wenigstens großentheils gesichert wurde.

In Bayreuth, der im Herzen Deutschlands gelegenen, ehemaligen Markgrafenstadt, hatte Wagner die geeignete Stätte gefunden. Hier erbaute er am Stuckberg, inmitten parkähnlicher Umgebung, das unter Benutzung eines früheren Semper'schen Planes entworfene Theater. Am 22. Mai 1872 fand, unter zahlreicher Betheiligung der Freunde Wagner's von nah und fern, die Grundsteinlegung daselbst statt. Eine ideale Aufführung der neunten Symphonie, von Wagner dirigirt, gab ihr die Weihe.

Der Meister selber verlegte seinen Wohnsitz nach Bayreuth und gründete sich dort in Haus „Wahnfried" ein traulich schönes Heim für seinen Lebensabend. Hier lebte er ganz nur der Vollendung seiner „Nibelungen", die im November 1874 mit Abschluß der „Götterdämmerung" erfolgte. Theile der Tetralogie: „Rheingold" und „Walküre" wurden, obwol gegen seinen Wunsch, zu einzelnen Malen auf der Münchener Hofbühne gesehen. Sein hoher Gönner, König Ludwig, befahl im Sommer 1869 die Aufführung des „Rheingold".

Wagner hatte sich bereits, da Cabalen in Hofkreisen und Publikum, die eine verständnißlose Presse eifrig nährte, ihm das Leben daselbst bald vergällten, im December 1865 von München zurückgezogen, und, trotz seiner edlen Begeisterung für ihn und seine Werke, hatte der König, wie es heißt, schließlich mit dem Ausspruch: „Ich will meinem Volke zeigen, daß sein Vertrauen, seine Liebe mir über alles geht", in seine Entfernung gewilligt. In Triebschen bei Luzern hatte der Meister nun seinen Aufenthalt genommen, wo er bis zur Uebersiedelung nach Bayreuth verweilte. Da auch Hans von Bülow 1869 München verlassen und seine Stelle niedergelegt hatte, ward Hofkapellmeister Hans Richter mit Einstudirung des „Nibelungen"-Vorspiels betraut. Als jedoch dasselbe noch nicht genügend vorbereitet, und demnach unfertig und unvollkommen, an's Licht treten sollte, verweigerte Richter, im Auftrag und Interesse Wagner's, seine Mitwirkung. Erst nach wiederholtem Aufschub kam „Rheingold" am 22. September 1869 unter Wüllner's Leitung zur Darstellung. Im Sommer 1870 und 1872 erschien es abermals, nun die „Walküre" im Gefolge. Am 26. Juni 1870 ging letztere zum ersten Mal in Scene, mit großartigem Erfolg; erfuhr doch mancher der abgeschworensten Gegner des Dichtercomponisten, kraft der Gewalt dieser Tonpoesie, eine niegeahnte Umwandelung.

Wagner nahm auch an diesen Aufführungen keinen Antheil. Jahrelang lebte er, kurze Ausflüge nach dem südlichen Frankreich, Genua und dem Lago maggiore abgerechnet, still in der Schweiz. Dort erfolgte, nachdem er im Januar 1866 seine erste Gattin — eine brave, ihm treu anhangende, aber schwunglose, in unversöhnlichem inneren Gegensatz zu ihm stehende Natur — durch den Tod verloren hatte, am 25. August 1870 seine Vermählung mit der ihm congenialen Frau

Cosima von Bülow, geb. Liszt. Im endlichen späten Vollbesitz ehelichen Glückes und einer überaus harmonischen Häuslichkeit schuf er rastlos. „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ wurden beendet und in Partitur veröffentlicht, worauf er unverzüglich an Ausführung eines neuen Bühnenwerks, des „Parsifal“ ging. Zwischendurch wurden auch kleinere Gaben von ihm bekannt: der für den König von Bayern geschriebene „Huldigungsmarsch“, „Fünf Gedichte“ für eine Frauenstimme mit Pianofortebegleitung, der kurz nach Beendigung des deutsch-französischen Kriegs dem deutschen Kaiser gewidmete „Kaisermarsch“, zwei Albumblätter für Clavier, ein Festmarsch, den er für Eröffnung der Ausstellung in Philadelphia componirte, eine Album-Sonate und das sonnige Siegfried-Idyll, mit dem er den ersten Geburtstag seiner Frau nach Geburt seines Sohnes Siegfried feierte. Vielfältig auch beschäftigte er sich mit literarischen Veröffentlichungen, als deren hauptsächlichste, neben kleineren, im „Musikalischen Wochenblatt“ und in den „Bayreuther Blättern“ — dem officiellen Organ für die Wagnervereine — erschienenen Aufsätzen, eine erneute Ausgabe des schon 1850 entstandenen, viel Staub aufwirbelnden „Judenthums in der Musik“, sowie die Brochüren „Beethoven“ (1870), „Ueber die Bestimmung der Oper“ (1871), „Ueber Schauspieler und Sänger“ (1872) und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth“ (1873)*) zu erwähnen sind.

Mit dem Jahre 1871 begann Wagner die Herausgabe seiner: „Gesammelten Schriften und Dichtungen“, die in neun Bänden**) seit 1874 vorläufig abgeschlossen vorlagen, bis sich ihnen nach des Meisters Tode ein zehnter gesellte, dem später

*) Sämmtlich in Bd. IX. der Ges. Schriften enthalten.

**) Leipzig, Fritzsch.

noch ein Band „Entwürfe, Gedanken, Fragmente“ folgte.*) Diese Schriften enthalten, sagt er selbst im Vorwort derselben, „die aufgezeichnete Lebensthätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne.“ Als schöpferischer Tondichter wie als speculirender Aesthetiker, der die Welt über Wesen und Aufgabe der Kunst, der dramatischen insbesondere, belehrte, hielt er mit felsenfester Ueberzeugungstreue das Ideal eines specifisch deutschen Musikdramas fest, das seine ganze Seele erfüllte und das er mit der Sieghaftigkeit des Genies endlich zur Verwirklichung brachte.

Mittlerweile zogen „Lohengrin“ und „Tannhäuser“, „Holländer“, „Rienzi“ und „Meistersinger“ immer siegreicher in's Weite. Nicht nur in allen Hauptstädten Europas, auch in Amerika und Australien bürgerten sie sich ein, während von Wagner geleitete Concerte in deutschen Städten (1871—1873), die Direction von „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ in Wien (November 1875 und März 1876), wie die Aufführung des „Tristan“ in Berlin (März 1876) zu glänzenden Ovationen für ihn wurden. Ihren höchsten Gipfel erreichten dieselben mit den Bühnenfestspielen von Bayreuth, die endlich, nach drei Jahrzehntelanger Arbeit, nach ungeheueren, in dieser Weise nie dagewesenen Vorbereitungen im August 1876 in die Erscheinung traten. Was Wagner, wie der Titel seiner „Nibelungen“-Partitur besagt, „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohlthäters, König Ludwig II. vollendet“ und was doch als das Hirnge-

*) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1888.

spinst eines Träumers von je bezweifelt und verspottet worden war, ward Leben und Wahrheit in Gegenwart von Kaiser und König, zahlreichen gefürsteten Häuptern, der gesammten geistigen Blüte unsres Volkes und anderer Nationen. Gewiß, glorreicher ward nie ein Kunstwerk aus der Taufe gehoben, und wo hat je eine glänzendere Versammlung den Darbietungen eines Künstlers gelauscht? Mit wunderbar glücklichem Erfolg hatten sich alle Vorbedingungen — auch die schwierigsten, für unmöglich erklärten — erfüllt. Das Theater, ein nach außen architectonisch dürftiger, im Innern aber musterhaft zweckentsprechender und akustisch unübertrefflicher Bau, stand vollendet; die besten deutschen Künstler: Sänger und Sängerinnen, als auserlesenste Vertreter ihrer Rollen, Choristen und Instrumentalisten, an ihrer Spitze „der Siegfried der Violinisten" Wilhelmj, und Hans Richter, der bewährte einstige Münchner Hofkapellmeister — sie alle vereinigten sich in hingebendster Begeisterung, ihr Bestes zu geben. Decorationen, Scenerie, Costüme und Geräthschaften waren auf's stilvollste von Künstlerhänden gefertigt; die complicirteste Maschinerie, selbst Naturkräfte: elektrisches Licht und Wasserdämpfe, die bei Verwandlungen und Wundern auf der Scene treffliche Dienste leisteten, standen dem Meister zu Gebote, dem eben alle Künste gehorchten und der in eigener Person die Regie des Ganzen leitete; der, wie der geistige, so auch der scenische Urheber seines Kunstwerks, die belebende und beseelende Kraft bei dessen Verlebendigung war.

Dreimal, in drei aufeinander folgenden Wochen ward der je vier Tage umfassende Cyclus wiederholt, und diese ganze Zeit hindurch war das Glück dem Unternehmen Wagner's hold; der stolze Glaube an seinen Stern hatte ihn nicht betrogen. Mit dem „Rheingold" begann am Nachmittag des

13. August die erste Reihe der Vorstellungen, die Tags darauf durch die „Walküre", am 16. durch „Siegfried" fortgesetzt, am 17. mit der „Götterdämmerung" abgeschlossen ward. Schon das erstgenannte scenisch zauberhafteste und dabei musikalisch überaus frische und reizvolle Stück hinterließ einen tiefgehenden poetischen Eindruck; dennoch steigerte sich die Wirkung mit jedem folgenden Abend. Die Art, wie Wagner dem Gesetz der musikalischen Steigerung allenthalben Rechnung trägt und selbst innerhalb der colossalsten Verhältnisse maßvoll gestaltet, zeigt ihn in seiner ganzen Größe.

Ein enger Zusammenhang verbindet alle vier Dramen untereinander; doch behauptet jedes einzelne für sich volle Selbständigkeit. Das „Rheingold" enthält, poetisch wie musikalisch betrachtet, die Grundlage und Exposition des Ganzen; hier werden, in den bereits zahlreich auftretenden Hauptmotiven, die Fäden angelegt, aus denen sich das unbeschreiblich kunstvolle Gewebe symphonisch zusammensetzt. Je ihrer Art und Bedeutung nach, nur für ein einzelnes Drama oder die ganze weitere Folge festgehalten, mit jedem neuen Stück um neu hinzukommende vermehrt, bis sie dann im letzten fast sämmtlich wiederkehren, ergeben diese Themen eine Fülle unendlich feiner, geist- und poesievoller Bezüge, lebendige Rückblicke auf eben empfundene Eindrücke, die Vergangenes und Gegenwärtiges in steter Wechselwirkung erhalten. Sie sind die zarten, oft kaum wahrnehmbaren Fäden, aus denen sich die Einheit des wundersamen Werkes zusammenknüpft; jene neue Einheit nämlich, die Wagner uns an Stelle der alten, in geschlossenen Formen bestehenden, giebt. Die Erfindung dieser Themen ist von blühendem Reichthum; nicht minder ihre Verwandlung und Verwerthung meisterlich. Es ist erstaunlich, wie Wagner mittelst einem oder weniger Tacte den Charakter

einer Person oder Situation oder Idee zu zeichnen weiß. So bilden drei ab- und wieder aufsteigende Terzen das Ring-, ein einfacher gebrochener Accord das Schwertmotiv. Das Stolz-Majestätische beispielsweise ist in den breiten Accorden des Walhallthemas, das Schwerfällig-Plumpe in den gemessenen Octavschritten der Riesen, das unheimlich Flackernde, Irrlichterirende im chromatischen Motiv des Feuergottes Loge auf das prägnanteste ausgesprochen. Hammerschläge auf den Ambos kennzeichnen das rhythmisch bedeutsame und in mannigfaltigster Weise verwerthete Thema Mime's, des Schmieds. Von hohem melodischen Reiz wiederum sind namentlich einige breiter gestaltete Phrasen, wie die der Entsagung, der Aepfel Freia's, des Sterbegesangs, der Liebeserlösung, der Wälsungen, Siegfrieds u. a. Um zu beobachten, wie fein Wagner individualisirt, vergleiche man nur die beiden letztgenannten mit einander. An der düsteren Mollfärbung des einen haftet die ganze Tragik des fluchgeweihten Geschlechts, während das im hellen Glanz der Trompeten ertönende Siegfrieds-Motiv uns die sonnigste Heldengestalt des Dramas malt. Einen ähnlichen charakteristischen Gegensatz gewahren wir auch in den Liebesmotiven Sieglinde's und der Götterjungfrau Brünnhild. Die letztere ist der idealste, dichterisch wie musikalisch mit größter Liebe ausgeführte Charakter der gesammten Tetralogie. Inniger als irgend eine andere erregt diese hehre Gestalt unser innerstes Mitgefühl; bleibt sie doch auch in den heroischsten, sich zu tragischster Größe erhebenden Momenten — wie da, wo sie am Schlusse der „Götterdämmerung" mit Rückgabe des Rings an die Rheintöchter und dem eigenen Liebesopfer die sühnende und erlösende That vollbringt — ganz Weib. Aber auch die übrigen Träger der Handlung, allen voran Siegmund, Sieglinde, Siegfried, sind

mit feiner psychologischer Wahrheit gezeichnet. Da ist von Typen keine Rede; selbst die Götter, Riesen, Zwerge und Nixen, die uns der Dichtercomponist neben seinen Heroen und Heroinen vorführt und die er ohne jegliches Vorbild schaffen mußte — denn er zuerst rief sie auf die Bühne — erkennen wir als lebendige Individualitäten, deren Freuden und Leiden uns zur Theilnahme zwingen. Man vergegenwärtige sich einzig die Fluchscene Alberich's, den Abschied Wotan's von Brünnhild, um dessen inne zu werden! Wir glauben an sie: denn was wir sehen und erleben, dünkt uns nicht Schein, sondern Wahrheit, wirkliches Leben.

Die gleiche Wahrheit und innerste Nothwendigkeit, die aus der Zeichnung der Charaktere spricht, waltet auch beim Aufbau der Handlung. Zufall und Willkür haben keinen Platz, wo alles sich mit strenger Folgerichtigkeit aus dem einen bewegenden Grundmotiv: dem Raube des machtverleihenden Goldes, entwickelt. Dem auf diesem lastenden Fluche verfällt jeder, der den unheilvollen Ring, den Alberich, der Nibelunge, sich daraus geschmiedet, trägt; bis endlich mit der Rückgabe desselben durch Brünnhild's allen Egoismus besiegende Liebe die Sühne und damit zugleich der Untergang der alten germanischen Götterwelt sich vollzieht.

Die Bewältigung und Vertheilung des Stoffes erscheint in dieser gewaltigsten Arbeit Wagner's überaus bewundernswerth. Nicht um eine einfache Dramatisirung unseres alten Nibelungenepos war es ihm bekanntlich zu thun. Alles Historische, seinen Principien gemäß, ausscheidend, löste er nur den mythischen Theil desselben für seine Zwecke ab und griff dafür weiter als irgend einer seiner Vorgänger in Behandlung des Nibelungenstoffes zu den Urquellen deutscher Sage: der älteren und jüngeren Edda und Völsungasaga,

zurück, den ganzen, weithin zerstreuten Sagenstoff in das Bereich seiner dichterischen Anschauung ziehend. Mit dem Göttermythus des germanischen Heidenthums brachte er die Siegfriedsage in Verbindung, indem er aus dem Schicksal der Götter Siegfried's Ursprung herleitete und an dessen Ende wiederum das Ende der Götter, die „Götterdämmerung“ knüpft. Eine That von entschieden nationaler Bedeutung vollbrachte Wagner, als er die ältesten Denkmale deutscher Volkspoesie für das künstlerische Genießen der Gegenwart solchergestalt wieder lebendig machte und das moderne Bewußtsein mit der alten Mythologie unseres Volkes in Zusammenhang setzte. Das vielfach lautwerdende Bedenken, als ob dies jetzt, nach Verlauf mehr als eines Jahrtausends, und in Betracht der durch das Christenthum gewonnenen veränderten Anschauungen, ein müßiges Beginnen sei, hat in den Bayreuther Aufführungen eine glänzende Widerlegung gefunden. Dem Genie des Dichtercomponisten ist es gelungen, auch jene uns völlig entfremdeten vorchristlichen Phantasiegestalten uns menschlich nahe zu rücken, ja den alten Sagenstoff durch Herausgreifen und Ausbilden des rein menschlichen Gehaltes, durch Aufstellung und Lösung weltbewegender Probleme über das Maß des nur zeitweise Gültigen zum unwandelbar Dauernden, Gemeingültigen zu erheben.

Aber nicht nur dem Stoff und der Idee, sondern auch dem Stile nach bezeugt sich Wagner's Nibelungenwerk als ein echt nationales. Die Umwandlung der fremdländischen, in Italien geborenen und in Frankreich groß gezogenen Kunstform der Oper zum musikalischen Drama, als einem von jeder Nachahmung freien, *eigenthümlich deutschen* Kunstwerk, wie sie sich Wagner zur Aufgabe gestellt, ist hier erreicht; das Einswerden von Rede und Gesang, die Vermählung von Poesie

und Musik, unter hülfreicher Betheiligung aller Schwesterkünste — also das Gesammtkunstwerk, wie Wagner es will — ist Wahrheit, und damit die Unabhängigkeit unsrer vaterländischen Kunst auch auf musikalisch-dramatischem Gebiet zur glorreichen Gewißheit geworden. Ob aber auch ihre Herrschaft treulich mit Schwester Poesie theilend, hört darum die Musik doch nicht auf, ihre eigensten, holdesten Reize zu entfalten. Schon während der ersten Tacte des „Rheingold"-Vorspiels — darin sich, wie hier überhaupt vielfältig, die starke malerische Kraft des Tonmeisters offenbart — nimmt sie uns völlig in Bann und giebt uns erst uns selbst zurück, nachdem am letzten Abend die letzten Töne des eben so complicirt als einheitlich gestalteten Werkes verklangen. Eine elementare Urgewalt entfesselte diese Tonsprache; mag immer, um mit Wagner's eigenen Worten zu reden, „das Kunstwerk der höchsten Bildungsperiode nicht anders als im Bewußtsein producirt werden können". Von Reflexion und grauen Theorien spüren wir nichts, „grün ist des Lebens goldner Baum" hier allenthalben. Tiefere Eindrücke, als wir sie beispielsweise im Schlußact der „Götterdämmerung", wo eine Schönheit der andern die Hand reicht, empfangen, giebt es wol nicht im Reiche der Kunst. Um ihrer gewiß zu werden und das Ganze, wie Wagner will, „gefühlsverständlich" zu genießen, bedarf es keiner umständlichen musikalischen oder literarischen Vorbereitungen. Aus sich selber heraus und für sich allein wirkt das von hohem Idealismus durchwehte Kunstwerk, wenn sich auch bei vorherigem Vertrautsein mit demselben eine unendlich erhöhte Wirkung und ein vertiefteres Verständniß für sein äußerst fein geartetes, an dichterischen Bezügen überreiches Wesen ergiebt; wie sich dies bei jedem rechten Kunstwerk, wie vielmehr bei einem derartig complicirten, von selbst versteht. Eine vollständige Wirkung des-

selben wird allerdings durch eine entsprechende Aufführung bedingt. Nicht als ob — wie manche im schlimmen Mißverstande dessen, um was es sich in Bayreuth handelt, meinten — etwa der Schwerpunkt in der Scenerie liege! Wer lediglich um mechanische Theater-Wunder zu schauen, die Wallfahrt nach Bayreuth unternahm, wird sich vielleicht, trotz der bisher nirgendwo noch übertroffenen Gesammtleistung der Scenerie, in seinen Erwartungen getäuscht und auf mancher großstädtischen Vorstadtsbühne seinen Bedürfnissen Zusagenderes gefunden haben; wie denn viele der Gegner Wagner's in der That ihr Verdammungsurtheil von einigen Kleinigkeiten ableiteten, die in scenischer Beziehung mißglückten, und demzufolge das Gelingen des Ganzen nicht allein in Zweifel stellen, sondern geradewegs ableugnen wollten. Für die Bayreuther Festaufführungen den Anspruch als „Mustervorstellungen" zu erheben ist übrigens dem Meister selber nicht in den Sinn gekommen. Ein Mißgriff vorschneller Freunde vielmehr war es, die äußere Seite der Darstellungen zu betonen, die doch dem Dichtercomponisten nirgend als Selbstzweck, sondern allenthalben nur als Mittel zur Erzielung jener von ihm erstrebten „vollkommenen Täuschung" gilt, die uns die Bühne zur wirklichen Welt, das Geschaute und Gehörte zum inneren Erlebniß werden läßt. Daß diese Absicht in Wahrheit erreicht worden ist, steht außer Frage. Wir haben in Bayreuth eine, wenn auch nicht nach allen Seiten, so doch dem Geist und Stil nach vollendete, durch Wagner selbst durch und durch inspirirte Wiedergabe der „Nibelungen" empfangen und sahen damit eine neue idealere Kunst der Darstellung erstehen. „Gewiß", bezeugt er selber, „hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft für die Gesammtaufgabe eingenommener und ihrer Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist inne-

gewohnt, als er hier sich kundgab.“ Die Mehrzahl der dramatischen Darsteller, der „einzigen Ermöglicher seines Werkes“, als welche der Autor sie dankbar rühmte, leistete Vorzügliches; sie hatte, unter lebendiger Einwirkung des Componisten, sich in die neue Sprach-Gesangweise zwanglos hineingelebt. Sollen wir einzelne hervorheben, so sind neben Niemann, dem „eigentlichen Enthusiasmus treibenden Elemente“, vor allen Vogl als Loge und Amalie Materna als Brünnhild zu nennen.

Völlig unvergleichlich waren die Leistungen des Orchesters unter Führung seines Musterkapellmeisters Richter. Vermöge Tieferlegung und theilweiser Ueberdeckung des Orchester-Podiums durch eine mächtige Schallwand, wird im Bayreuther Theater eine instrumentale Klangschönheit erzielt, wie sie sich nirgend in gleicher Vollkommenheit wiederfindet, wie sie aber sicherlich allerwärts angestrebt werden würde, hinge der Orchesterbau nicht mit dem gesammten Theaterbau zusammen.*) Nicht unwesentlich wirkt dabei ohne Zweifel die veränderte Anordnung mit, welche die Instrumente, statt wie gewohnt in compacte Einzelgruppen, vielmehr in parallellaufenden Linien, und zwar je nach dem Grad ihrer Verwandtschaft und ihres Stärkemaßes, vertheilt; sodaß die zartklingenden Saiten- und Holzblasinstrumente auf der obersten, dem Publikum zunächst liegenden Stufe, das Blech und die Schlaginstrumente aber zu unterst, nämlich noch unterhalb der Bühne, aufgestellt sind. Die Klangwirkung der 116 Instrumente (allein 32 erste und

*) Tieferlegung des Orchesters, auch mit beliebiger Stellbarkeit des Orchesterbodens, hat man seit Bayreuth an vielen Theatern eingeführt, wie auch die von Wagner zuerst angewandte Verfinsterung des Zuschauerraums während der Vorstellung — allerdings wol mehr aus ökonomischen denn aus künstlerischen Gründen — allgemein nachgeahmt wurde.

zweite Geigen, 12 Violen, 12 Celli, 8 Contrabässe, 8 Harfen ꝛc., auch eigens nach Wagner's Angabe construirte Contrabaßtuben und Contrafagotts, wie zur Verstärkung der Baßthemen sogar ein 16 füßiger Orgelbaß angewandt wurde,) war eine ideale, wunderbar einheitliche. Frei und unbeeinträchtigt schwebten die Stimmen der Sänger auch über dem reichsten instrumentalen Untergrund. Und was dieser letztere bei Wagner bedeutet, weiß man. Auf seinem im symphonischen Stile behandelten Orchester beruhen nicht zum geringsten Theile die bestrickenden Zauber und Wirkungen des Ganzen; gehören ja auch die Instrumental-Vor- und Zwischenspiele, die Begleitung stummer mimischer Scenen, wie zumal der Trauermarsch nach Siegfried's Tod, zu den kostbarsten Perlen des „Nibelungenrings".

Hatte sich das unsichtbare Orchester mithin als eine überaus geniale Eingebung Wagner's bewährt, so erwiesen sich auch andere Neuerungen, die er mit seinem Festspiel einführte, als nicht minder glücklich. Der amphitheatralische Aufbau des Zuschauerraums, der, den Begriff einer idealen Einheit verkörpernd, bis zu der ihn im Hintergrunde abschließenden Fürstengallerie hinansteigt und der gewohnten, das Auge zerstreuenden Abwechselung von Logen und Gallerien entbehrt; die, an Stelle des üblichen Glockensignals, den Beginn des Spiels vorbereitende Fanfare, die ein Hauptmotiv des aufzuführenden Dramas markirt; die gleichzeitig eintretende Verfinsterung des Zuhörerraums, die alles Licht auf die Bühne concentrirt; das Hinwegbleiben von Souffleurkasten und Rampenlampen; der sich nach rechts und links theilende, statt nach oben aufrollende Vorhang — alles das dient Wagner als Mittel, den Zuhörer zu isoliren, seine Aufmerksamkeit von allem Aeußeren ab-, einzig auf das zu schauende Kunstwerk

hinzulenken, das in dem geschlossenen Rahmen eines Bildes vor ihn hintritt. Nicht von ungefähr auch hat der Dichtercomponist sich eine kleine Landstadt von 19000 Einwohnern zum Festort erwählt, statt seine Freunde nach einer unserer großen Städte zu berufen, die den Bedürfnissen einer so zahlreichen und glänzenden Versammlung ohne Zweifel Entsprechenderes dargeboten hätte. Allen anderen Zerstreuungen als denen, welche die Natur gewährt, entrückt, sollten seine Festgenossen eine ganz nur seinem Kunstwerk angehörende Gemeinde bilden. Ihm selber war ja der Kunstgenuß gleichsam ein religiöser Act, und, nach seinem eigenen Zeugniß, hat er, im Gegensatz zu unserem Dichter, „das Leben immer heiter, die Kunst dagegen immer sehr ernst genommen." Erbaut und erhoben in Wahrheit durften sich alle fühlen, die Wagner's Ladung nach Bayreuth folgten. Wer nicht die Empfindung, Einziges, in seiner Weise Höchstgeartetes erlebt und eine Bereicherung seines inwendigen Menschen erfahren zu haben, aus jener Festzeit mit sich hinausnahm in das Alltagsleben, hat mindestens nicht Wagner, sondern sich selber allein dafür verantwortlich zu machen. Der ungeheure, bei einem dergestalt auserlesenen Publikum doppelt schwerwiegende Erfolg stellte es hinlänglich außer Zweifel, daß des Meisters Absicht, sein Werk „zu wirklichem G e f ü h l s - (nicht k r i t i s c h e m) Verständniß mitzutheilen", sich verwirklicht hatte. Sein Ideal sah er erfüllt, indem er zugleich den höchsten Triumph seines Lebens feierte. Weiter gingen nun seine Wünsche dahin, die periodische, womöglich alljährliche Wiederkehr solcher Festspiele zu einer bleibenden Institution zu machen.

Zu dem Ende trug er sich mit dem Plan, eine unter seiner Leitung stehende „Hochschule für musikalisch-dramatische Dar-

stellungen" zu gründen, deren Aufgabe es sein sollte, ihm „nicht nur ein Personal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher Werke wahrhaft deutschen Stils (also keineswegs nur ausschließlich der seinigen, sondern der Instrumental- und Opernwerke aller großen deutschen Meister) verständnißvoll zu befähigen." Zu schwach jedoch war leider nach wie vor der Glaube an Wagner, zu spärlich flossen die Mittel des sich auf seine Aufforderung vom 15. September 1877 constituirenden Bayreuther Patronat-Vereins, um die Ausführung dieses großartigen Projectes, eines in seiner Art völlig neuen Nationalinstitutes, das für unser gesammtes Bühnenwesen, ja für die ganze fernere Kunstentwickelung von größter Tragweite gewesen sein würde, zu ermöglichen. Aus Mangel an Mitteln kam die Pflanzstätte eines neuen Kunststils nicht zu Stande. Blieb doch überdies von den Aufführungen des Sommers 1876 her noch ein beträchtliches geschäftliches Deficit zu tilgen, um dessentwillen der Meister, nachdem der Versuch, es durch ein großes, in London (März 1877) von ihm geleitetes Festival zu decken, mißglückt war, nicht allein die thätige Hülfe seines königlichen Freundes wiederum in Anspruch zu nehmen, sondern auch die „Nibelungen", die er Bayreuth ausschließlich vorzubehalten gedachte, an andere Bühnen frei zu geben sich genöthigt fand. München, Leipzig und Wien erlebten bereits 1878 und 79 das sensationelle, für unsre gewöhnlichen Theaterverhältnisse für nahezu unmöglich gehaltene Ereigniß der Inscenirung der vollständigen Tetralogie. Nach ihrem kühnen Vorgange wagten sich alsbald auch andere Städte: Schwerin, Hamburg, Braunschweig, Weimar, Cöln, Frankfurt a. M., Mannheim u. s. w. an die hohe Aufgabe heran und versuchten,

das „Wunderwerk“, das nach Liszt's Worten, „unsere ganze Kunstepoche überragt und beherrscht, wie der Montblanc die übrigen Gebirge“, auch mit ihren bescheideneren Kräften zu bewältigen. Selbst außerhalb ihrer deutschen Heimat, in Rotterdam und New-York, begann zunächst die „Walküre“ ihren Siegeslauf; dann brachte der kühne Unternehmergeist Angelo Neumann's den vollständigen „Nibelungenring“ wie zuvor (1881) nach der deutschen Reichshauptstadt, so auch nach London (1882). Der glänzende Erfolg dieser ersten Versuche forderte zu weiteren auf. Neumann erwarb Decorationen und Costüme von Bayreuth und gründete unter Mitwirkung hervorragender Künstler eine Wanderbühne, ein „Wagner-Theater“, um die Tetralogie weithin durch die civilisirte Welt zu tragen. Das Unglaubliche geschieht. Wagner's, laut seinen Worten „so maßlos anforderungsvolles, vom Gewohnten so merklich abweichendes“ Werk, das, zunächst nur dem engeren Kreis seiner Freunde und Gesinnungsgenossen gewidmet, aller Popularität zu widerstreben scheint, findet Anklang, Anerkennung und Begeisterung, wo man es hört. Nicht Deutschland nur, auch Belgien, Holland, die Schweiz, Italien, Oesterreich, Rußland, Amerika heißen es willkommen auf seinem Triumphzug, der in der Geschichte der Oper nicht seines Gleichen hat. Sogar in Frankreich — trotz seiner nationalen Gegnerschaft — bringt es die „Walküre“ endlich (1893) zu beispiellosen Erfolgen. Voll und ganz ergreift die Gegenwart von dem „Kunstwerk der Zukunft“ Besitz.

Mehr und mehr in den Geist desselben hinein wachsend, bereitete sie auch dem letzten großen Werke, das Wagner hienieden vollenden durfte, einen harmonischeren, dankbareren Empfang, als er seinen früheren Gaben gelohnt hatte. Als der Dichtercomponist, nachdem es in seinem Festspielhaus sechs

Jahre lang still geblieben war, seine Freunde von nah und fern zum zweiten Male festlich zu Bayreuth um sich versammelte, als das Bühnenweihfestspiel „Parsifal“ am 26. Juli 1882, von Levi geleitet, zum ersten Mal vor uns lebendig ward, da fiel zum ersten Male in Wagner's Leben der volle Erfolg einer seiner Bühnenschöpfungen mit der ersten Aufführung derselben zusammen. Was seit dem „Rienzi“ — und auch bei diesem blieb der erste Erfolg auf Dresden beschränkt — keinem seiner Werke beschieden war, dessen durfte er sich wenigstens bei seinem letzten erfreuen: es wurde zugleich gehört und verstanden. Nicht ganz, das ist gewiß, fehlte es auch diesmal an gegnerischen, an mißwollenden Stimmen, aber sie übertönte laut der helle Ruf der Begeisterung, der jetzt fast einmüthig über Bayreuth in die Lande drang. Freilich, es war der letzte große Sieg seines Lebens, den der Meister mit diesem dem Stoff nach exceptionellsten seiner Werke feierte.

Ein „Bühnenweihfestspiel“ hat Wagner den „Parsifal“ genannt, schon mit dieser Bezeichnung dessen Sonderstellung inmitten seiner eigenen und anderer Bühnenthaten andeutend. Nicht eine Oper, auch nicht ein musikalisches Drama, sondern vielmehr ein christliches Mysterium, dessen geweihter religiöser Charakter es über unsere Profanbühnen, über die Wochenrepertoire unserer Hof- und Stadttheater weit hinaushob, galt es ihm hier zu gestalten. Zum mystischen Gralsmythus, den er schon im „Lohengrin“ behandelt, griff er, nachdem er im „Nibelungenring“ die altgermanische heidnische Sage, den Untergang der heidnischen Götterwelt auf die Bühne geführt, zurück; er wählte Parsifal, den Helden Wolfram von Eschenbach's und dessen französischen Vorgängers Chrétien de Troyes, zum Träger und Mittelpunkt seines letzten Tonvermächtnisses,

das in seinem Grundgedanken: der Erlösung durch Mitleiden, wie in einzelnen Zügen (namentlich des dritten Actes), an eine frühere, wieder von ihm aufgegebene Idee: „Jesus von Nazareth“, anklingt und die große Reihe seiner Werke in erhabenster Weise abschließt. Predigen nach Wagner's eigenen Worten*) alle diese Werke vom „fliegenden Holländer“ an „die Urwahrheit der Schuld und Erlösung der Menschheit durch die Liebe, die fluchtragende menschliche und die fluchsühnende göttliche Liebe“, so ist im „Parsifal“ „das Leiden des Erlösers selbst die erlösende Macht, die Verkörperung gleichsam jenes Ideals, die den Liebesfluch von den Heiligen des Gralstempels nimmt, indem Parsifal zur Erkenntniß des Opferwunders Christi gelangt, im dämonischen Liebeswerben des „Weibes“ seine Reinheit durch diese Erkenntniß wahrt, den Todesspeer des Heilandes aus der Gewalt der heidnischen Weltmacht wieder gewinnt und im „wissenden Mitleiden“ damit die ewig offene Wunde aus der Liebesschuld des verführten Gralskönigs heilt. Der „Parsifal“ sollte anfänglich mit den Worten endigen:

Groß ist der Zauber des Begehrens,
Größer ist die Kraft des Entsagens!

Mit so tiefernsten Worten dem Idealen durch die Kunst wieder zugewandt zu werden, scheint ein Hauptbedingniß mit zu sein, um unsere Volksseele ebenso den tiefernsten religiösen Empfindungen wiederum zu öffnen.“

Die Wiedergeburt der antiken classischen Tragödie im Geist der modernen Kunst, Wagner's Endziel und Ideal, für das er sein Lebenlang gekämpft und gerungen, war erreicht, ein

*) Siehe seinen Artikel über die Grundgedanken seiner Werke. „Schles. Volkszeitung“ 1878, oder Tappert's Wagner-Brochüre. 1883.

neues Olympia hatte er seinem Volk in Bayreuth gegeben — und mit dieser That schied er von hinnen.

Mit dem Ruf „Auf Wiedersehen im nächsten Jahr!" verabschiedete er sich, nachdem er am 29. August den letzten Act der sechzehnten und letzten „Parsifal"-Aufführung dirigirt hatte, von seinen Künstlern, die in Wiedergabe dieses seines Werks das Vollkommenste leisteten, was deutsche Darstellungskunst je auf der Gesangsbühne hervorgebracht. Er hatte wol keine Ahnung, daß er zum letzten Mal in ihrer Mitte weilte. Wenige Wochen später verließ er mit den Seinen Bayreuth, um dem nordischen Winter zu entfliehen, dem seine durch die ungeheueren Anstrengungen und Erregungen erschütterte Gesundheit seit den letzten Jahren nicht mehr Stand halten wollte. Den vorausgehenden Winter hatte er in Palermo zugebracht, woselbst er (im Januar 1882) auch die letzte Hand an den „Parsifal" legte. Diesmal wählte er Venedig und einen seiner stolzesten Paläste, den Palazzo Vendramin am Canale grande, zum Aufenthalt. Genußvoller Muße gab er sich auch hier, wo er sich mehrere Monate lang des Besuchs von Liszt erfreute, nicht hin. Wann hätte der Rastlose, dessen eiserner Wille der widerstrebenden Natur das scheinbar Unmögliche abzwang, je geruht? Er schrieb an seinen seit langem begonnenen Memoiren und führte den in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Aufsatz „Religion und Kunst" des weiteren aus. Auch von musikalischen Plänen wurde das und jenes laut, und für die „Parsifal"-Vorstellungen im Juli 1883 traf er alle Vorbereitungen und Bestimmungen. Und dennoch überkam ihn bisweilen eine Ahnung, daß er bald zur Ruhe gehen werde. Als er am 25. December den Geburtstag seiner Gattin mit Aufführung seiner Jugendsymphonie im Liceo

Marcello feierte, sagte er, den Tactstock aus der Hand legend: „Ich werde nie mehr dirigiren — weil ich bald sterben werde!“

Und nur zu bald erfüllte sich sein Geschick. Rasch und unerbittlich trat am 13. Februar der Tod an den, trotz seiner fast vollendeten siebzig Jahre, noch lebensmuthigen, schaffensfreudigen Mann heran und machte durch einen Herzschlag seinem Leben ein jähes Ende. In freundlicher Gestalt wenigstens nahte er ihm: in den Armen der über alles geliebten Frau, seiner treuen Helferin und Genossin, durchkämpfte er den letzten Kampf. Was sterblich an Richard Wagner war, das wurde nach erfolgter Ueberführung nach Bayreuth, unter Antheilnahme ungezählter Freunde und Verehrer des Heimgegangenen, am 18. Februar 1883 im lauschigen Schatten des Wahnfried-Gartens der Erde wiedergegeben.

Unter den letzten Aufzeichnungen von Wagner's Hand fand man nach seinem Tode die Worte: „Durch Aufführung seiner Werke ehrt man einen verstorbenen Künstler weit höher und in einem edleren Sinne, als durch Niederlegen von Lorbeerkränzen auf seinem Sarge.“ Nun, der Mahnung, des Meisters Gedächtniß durch Aufführung seiner Werke in uns lebendig zu erhalten, bedurfte es bei seinem Hinscheiden nicht mehr. Seit langem schon vermag die Bühne derselben, die sie beherrschen, nicht mehr zu entrathen, und der empfängliche Sinn für die ihnen innewohnende ideale Macht wird unserem Volk, so Gott will, nicht mehr abhanden kommen. Nur darum konnte es sich noch handeln, den Festspielen überhaupt und dem „Parsifal“, Wagner's letztem Vermächtniß, im Besonderen, in Bayreuth zu periodischer Wiederkehr eine bleibende Stätte zu sichern. Nicht auf unsern Alltagsbühnen ist ja sein Platz, auf geweihterem Boden muß er leben und wirken, soll er nicht

seiner eigensten Wirkung verlustig gehen. Wer hätte das nicht, da er ihn hörte, empfunden?

In gerechter Würdigung des letzten Willens des großen Meisters bildete sich nun zu Pfingsten 1883 zu Nürnberg der „Allgemeine Richard Wagner-Verein“ „zur Erhaltung und Fortführung der Bayreuther Festspiele“. Neben ihm setzte der Verwaltungsrath der letzteren sein emsiges Wirken nach wie vor fort, und die in die Intentionen ihres verstorbenen Gatten tief eingeweihte Wittwe Richard Wagner's widmete sich der Verwirklichung derselben, als der ihr hinterlassenen hohen Lebensaufgabe. Die führenden Geister des musikalischen Theils der Aufführungen blieben die bereits bei Lebzeiten Wagner's erprobten Musterkapellmeister Hans Richter und Hermann Levi, denen sich weiter Felix Mottl und Richard Strauß noch anschlossen. Schon greift auch Wagner's Sohn Siegfried zum Dirigentenstab.

Der thätige Schutz König Ludwig II. blieb bis zu seinem tragischen Ende den Festspielen erhalten; dann erstand ihnen im Prinzregenten Luitpold von Bayern ein neuer Protector. Auch der deutsche Kaiser Wilhelm II. brachte durch Besuch derselben im August 1889 dem Genius Wagner's und seinem nationalen Werke seine Huldigung dar. Seit der Herrliche die Augen schloß, hat sein „Parsifal“ schon zum achten Male seine hehre Kraft bewährt*); mit ihm sind auch „Tristan“ und Isolde“, der „Tannhäuser“, „die Meistersinger“, „Lohengrin“ im Festspielhause nacheinander eingezogen, und ihre Geschwister, die übrigen Wagner'schen Tondramen, sollen ihnen folgen.

Um die Zukunft Bayreuth's braucht uns nicht bange zu

*) In den Jahren 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894.

sein. So oft die Spiele wiederkehren, wallfahret ein Weltpublikum nach der alten Markgrafenstadt, als zu einer Stätte idealer künstlerischer Erbauung. Möge inmitten einer realistischen Zeit Wagner's Kunstgeist, zum Besten unsres gesammten Musiklebens, auch in Zukunft seine reinigende und erhebende Wirkung üben!

Verzeichniß

der Werke

Richard Wagner's,

von d. Verf. zusammengestellt.

I. Compositionen.

1829. Sonate, Quartett, Arie — ungedruckt.*)

1830. Ouverture B-dur ($^6/_8$ Tact) f. Orch., ungedruckt. Aufgef. im selben Jahre im Leipziger Theater.

1831. Sonate B-dur f. Pfte. zu 4 Hdn. Op. 1. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Polonaise D-dur f. Pfte. zu 4 Hdn. Op. 2. Ebd.

Phantasie Fis-moll f. Pfte. Ungedruckt.

Concert-Ouvertüre D-moll, comp. Leipzig, 26. Sept., umgearb. am 4. Nov. Ungedruckt. (Nie aufgeführt.)

Concert-Ouvertüre C-dur f. Orch., comp. Leipzig, 17. März. Aufgeführt im Leipziger Gewandhaus am 30. April 1832. (Berlin in Bilse's Concert, 30. Nov. 1877.) Ungedruckt.

1832. Ouvertüre zu Raupachs: „König Enzio", comp. in Leipzig. Aufgef. am 16. März 1832. Ungedr. Von vorstehenden 3 Ouverturen befinden sich die Autographen der Partituren in Bayreuth.

Symphonie C-dur f. Orch., ungedr. Aufgef. in Prag im Sommer 1832 und im Leipziger Gewandhaus am 10. Jan. 1833. Orig.-Part. verloren. Nach einer neuen, aus den Stimmen zusammengestellten Partitur aufgef. Venedig, 25. Dec. 1882.

---

*) Von populären Ausgaben Wagner'scher Werke erschienen:
Rienzi, Holländer, Tannhäuser im Clavierausz. m. Text. Dresden, Meser.
Lohengrin, Tristan u. Isolde, Liebesmahl im Clavierausz. m. Text. Lohengrin auch 4händ. — Liszt, Transscript. aus Wagner's Opern, Lyrische Stücke a. Lohengrin (Jadassohn); Tristan f. Pfte. all. u. f. Ges. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.
Kaisermarsch f. Pfte. zu 2, 4 u. 8 Hdn. Leipzig, Peters.

Introduction, Chor und Septett aus der unvollendeten Oper „Die Hochzeit". Ungedruckt.
Einlage: Allegro F-moll „Doch jetzt, wohin ich blicke" f. Tenor in Marschner's „Vampyr".

1833. Die Feen. Romant. Oper in 3 Acten nach Gozzi's Märchen „Die Frau als Schlange". Am 29. Juni 1888 in München zuerst aufgef. Clavierausz. v. Levi. Mannheim, Heckel. Bei Lebzeiten Wagner's ward nur die am 27. Dec. 1832 in Würzburg vollendete, in Stimmen in Bayreuth vorh. Ouvertüre aufgef. in einem Logenconcert in Magdeburg 1834.

1835. Neujahrs-Cantate (Ouverture u. 2 Chorsätze zu Festspieltext v. Schmale). Aufgef. in Magdeburg. Ungedruckt. Partitur (Autograph) in Bayreuth.
Ouverture zu Apel's „Columbus". Aufgef. in Magdeburg. Ungedr. In Stimmen vorhanden in Bayreuth.

1836. Das Liebesverbot oder die Novize v. Palermo. Oper nach Shakespeare's „Maß für Maß". Aufgef. am 29. März 1836 in Magdeburg. Ungedr. bis auf 1 Nr.: „Carnevals Lied", Clavierausz. m. Text, als Musikbeilage zu Lewald's Europa, 1837 veröff. Dann Braunschweig, Spehr, jetzt Hannover, Bachmann.
Ouvertüre „Rule Britania" f. Orch., comp. in Königsberg. Ungedr., nur in Skizze in Bayreuth vorh. Originalpart. anscheinend verloren.
Ouvertüre „Polonia". Ungedr., in Stimmen in Bayreuth.

1837. Einlagen in verschiedene Opern; ungedruckt.

1839. Drei Lieder: Dors mon enfant — Mignonne v. Ronsard — Attente v. Vict. Hugo.
Dies. in deutscher Ausg. Berlin, Fürstner.
„Schlaf mein Kindchen" — Die Rose — Erwartung.
Die beiden Grenadiere v. Heine, v. Dichter selbst in's Franz. übersetzt. Mainz, Schott's Söhne.
Der Tannenbaum, Ballade v. Scheuerlein. Berlin, Fürstner.

1840. Eine Faust-Ouvertüre f. Orch. 1855 veröff. Part. u. St. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow.
Rienzi, der letzte der Tribunen. Große trag. Oper in 5 Aufz. nach Bulwer's gleichnamigem Roman. Am 20. Oct. 1842 in Dresden aufgef. Part., St. u. Clavierausz. z. 2 und 4 Hdn. Dresden, Meser.
Phantasiest. über Motive dar. v. Liszt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1841. Der fliegende Holländer. Romant. Oper in 3 Acten. Am 2. Jan. 1843 in Dresden aufgef. Part., St. u. Clavierausz. zu 2 u. 4 Hdn. Dresden, Meser.
Daraus: Spinnerlied u. Ballade f. Pfte. allein v. Liszt. Ebd.

Desgl. v. Jaell. Leipzig, Hofmeister. Potpourri f. Pfte. u. Viol. v. Raff. Leipzig, Siegel.

1843. Festhymne f. Enthüllung des Friedrich August-Denkmals, n. Text v. Hohlfeldt. Aufgef. am 7. Juni 1843 in Dresden.

Das Liebesmahl der Apostel. Biblische Scene f. Männerst. u. gr. Orch. Am 6. Juli 1843 beim sächs. Männergesangfest in Dresden aufgef. Part., St. u. Clavierausz. m. Text f. 2 u. 4 Hde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1844. „Gruß seiner Treuen an König August den Geliebten." Bei Empfang des v. England zurückkehrenden Königs am 12. Aug. zu Pillnitz aufgef.

Trauermarsch üb. Motive aus „Euryanthe"; bei Ueberführung der Asche Weber's in den kath. Friedhof zu Dresden am 14. Dec. 1844 aufgef.

Ders. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Blaßmann. Dresden, Meser.

An Weber's Grabe. Gesang nach dessen Bestattung f. Männerst. Am 15. Dec. aufgef. Part. u. St. Leipzig, Fritzsch.

1845. Tannhäuser u. der Sängerkrieg auf der Wartburg. Romant. Oper in 3 Acten. Am 19. Oct. 1845 in Dresden aufgef. Part., Stimmen u. Clavierausz. mit u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow. Dresden, Meser.

Daraus: Ouvertüre m. Paraphr. f. Pfte. allein v. H. v. Bülow. Ebd. Desgl. Chor der jüngern Pilger, Pilgerchor, Marsch u. Chor f. 2 u. 4 Hde. u. Lied an den Abendstern v. Liszt. Potpourri v. Jaell. Leipzig, Peters.

1847. Lohengrin. Romant. Oper in 3 Acten. Am 28. Aug. 1850 in Weimar aufgef. Part., St. u. Clavierausz. m. Text v. Uhlig u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Daraus: Festspiel und Brautlied, Elsa's Brautgang zum Münster, Elsa's Traum und Lohengrin's Verweis an Elsa f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Liszt. Ebd. Desgl. Schwanscene u. Finale des 1. Actes v. Jaell, Potpourri v. dems. Leipzig, Peters; desgl. v. Raff. Leipzig, Siegel.

1853. Album-Sonate (As-dur) f. Pfte. M. W. gew. Mainz, Schott's Söhne. 1877.

Dies. f. Orch. bearb. v. Berghaus. Ebd.

1854. Das Rheingold. Vorspiel zu „Der Ring des Nibelungen", Bühnenfestspiel f. 3 Tage u. 1 Vorabend. Am 22. Sept. 1869 in München, am 13. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Clavierausz mit Text v. Klindworth (auch erleicht. Ausg.), u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Mainz, Schott's Söhne.

Daraus: Walhall. Transscr. v. Liszt: desgl. v. Brassin; 1. Scene v. Jaell. Tonbilder f. Pfte. mit erläut. u. verb. Text. Ebd.

1856. Die Walküre. 1. Tag des vorgen. Bühnenfestspiels. Am 26. Juni 1870 in München, am 14. August 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Clavierausz. mit Text v. Klindworth, (erleicht.

Ausg. v. Kleinmichel) und ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Ebd. Daraus: Siegmund's Liebesgesang u. Walkürenritt f. Pfte. allein (letzterer auch f. 4 Hde.) v. C. Tausig. Dieselben u. Feuerzauber v. Brassin. Siegmund u. Sieglinde, Wotan's Zorn und Abschied v. Jos. Rubinstein. Desgl. Wotan's Abschied, Feuerzauber v. Jaell. Tonbilder f. Pfte. mit erläut. u. verb. Text. Ebd. Siegmund's Liebesgesang v. Bendel. Berlin, Bote & Bock.

1859. Tristan u. Isolde. Handlung in 3 Aufz. Am 10. Juni 1865 in München aufgef. Part., St. u. Clavierausz. m. Text v. H. v. Bülow, u. ohne Text. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Daraus: Vorspiel f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow, f. 8 Hde. v. Heintz. Desgl. Isolde's Liebestod v. Fr. Liszt. 6 Lyrische Stücke v. Lassen. Liebesscene, Tristan's Tod v. J. Rubinstein. Ebd. Liebesscene und Verklärung, Brangänen's Gesang u. Matrosenlied, Melodie des Hirten von Tausig. Berlin, Schlesinger.

1861. Albumblatt f. Pfte. solo. Leipzig, Fritzsch.
Dass. f. Viol. m. Orch. oder Pfte. v. Wilhelmj; f. Vcell. v. Popper u. f. Orch. Ebd.

1862. Fünf Gedichte f. 1 Frauenst. m. Pfte. Mainz, Schott's Söhne.
Der Engel — Stehe still — Im Treibhaus — Schmerzen — Träume.
Nr. 5 v. Wagner instrumentirt.

1864. Huldigungsmarsch f. Orch. Part. u. St. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow. Ebd.

1867. Die Meistersinger v. Nürnberg. Kom. Oper in 3 Aufz. Am 21. Juni 1868 in München aufgef. Part., St. u. Clavierauszug mit Text v. Tausig, (erleicht. Ausg. v. Kleinmichel) und ohne Text, auch zu 4 Hdn. v. Horn. Ebd.
Daraus: Vorspiel f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Tausig; f. 2 Hde. v. H. v. Bülow. Versamml. der Meistersingerzunft (auch f. 4 Hde.), Quintett v. dems., Walther's Werbegesang, Preislied u. Am stillen Herd v. Jaell. Ebd. Desgl. Salon-Transscriptionen v. Lassen. 2 Hfte. Reminiscenzen v. Raff. 4 Hfte. Preislied, Paraphr. f. Viol. mit Orch. od. Pfte. v. Wilhelmj. Ebd. Am stillen Herd v. Liszt. Berlin, Trautwein.

1869. Siegfried. 2. Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen." Am 16. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Clavierausz. mit Text v. Klindworth, (erleicht. Ausg. von Kleinmichel), u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Mainz, Schott. 1875.
Daraus: Tonbilder f. Pfte. mit verbind. Text. Desgl. Transscriptionen v. Jaell. Siegfried u. d. Waldvogel, Siegfried u. Brünnhilde v. J. Rubinstein. Waldweben v. Brassin. Ebd.

1871. Kaisermarsch f. Orch. Dem deutschen Kaiser Wilhelm gew. Part. u. St. Leipzig, Peters.

Ders. f. Pfte. all. v. Tausig; f. 2 u. 4 Hde. v. Ulrich u. f. 8 Hde. v. Horn.
Siegfried-Idyll (E-dur) f. Orch. Part. und St. Mainz. Schott's Söhne. 1878. Clavierausz. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. Ebd.

1874. Götterdämmerung. 3. Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen." Am 17. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Clavierausz. mit Text v. Klindworth, (erleicht. Ausg. v. Kleinmichel) u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Ebd. 1876.
Daraus: Siegfried u. die Rheintöchter f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. 2 Transscriptionen v. Jaell. Tonbilder für Pfte. mit verb. Text. Trauermarsch f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. v. Ehrlich. Ebd.

1875. Albumblatt (Es-dur) f. Pfte. Frau Schott gew. Ebd. 1876. Dass. f. Viol. m. Orch. oder Pfte. v. Singer, f. Viol. v. Ritter, f. Vcell. v. Goltermann. Ebd.

1876. Großer Festmarsch f. gr. Orch. Zur Eröffnung der 100jähr. Gedenkfeier der Unabhängigkeits-Erklärung der verein. Staaten Nordamerikas. Part. u. St. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. Ebd.

1882. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Am 26. Juli 1882 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Clavierausz. mit Text v. J. Rubinstein. Ebd. 1882.
Daraus: Parsifal u. die Zaubermädchen, Charfreitagszauber v. J. Rubinstein f. 2 u. 4 Hde. Paraphrase über Parsifal-Motive v. Liszt. Ebd.

II. Bearbeitungen.

Stabat mater v. Palestrina, mit Vortragsbez. einger. Für Dresden 1846 bearb. u. dort aufgef. Part. u. St. Leipzig, Kahnt.

Iphigenia in Aulis v. Gluck neu f. d. Bühne bearb. Am 22. Febr. 1847 in Dresden aufgef. Clavierausz. v. H. v. Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

III. Schriften.

Gesammelte Schriften und Dichtungen. 10 Bde. Leipzig, Fritzsch. 1871—1883. In zwei Ausgaben erschienen.

Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1888.

Jesus v. Nazareth. Ein dichter. Entwurf a. d. J. 1848. Ebd. 1887.

Briefwechsel zw. Wagner u. Liszt. 2 Bde. Ebd. 1887.

Briefe an Uhlig, Fischer, Heine. Ebd. 1883.

Briefe an Röckel. Eingef. durch La Mara. Ebd. 1894.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a/S.